



Facultade de Xeografía e Historia

Departamento de Historia da Arte



***Análise comparativa da pintura mural do Noroeste Peninsular
(Galicia-Norte de Portugal, 1500-1565)***

Tesis que presenta

Maria Teresa Cabrita Fernandes

Para optar al grado de Doctora

Dirigida por el Prof. Dr. J. M. Monterroso Montero

Santiago de Compostela, 2012

JUAN MANUEL MONTERROSO MONTERO, como profesor titular de la Universidad de Santiago de Compostela, adscrito al Departamento de Historia del Arte

INFORMA

Que la Tesis Doctoral: *Análise comparativa da pintura mural do Noroeste Peninsular (Galicia-Norte de Portugal, 1500-1565)* que, para optar al grado de Doctor, presenta Dña. María Teresa Cabrita Fernandes, fue realizada bajo mi dirección y supervisión, contando con el visto bueno para ser defendida.

Para que así conste, se firma en Santiago de Compostela a 4 de julio de 2012.

SUMARIO

| | |
|---|-----|
| RESUMO | 9 |
| ABSTRACT | 11 |
| CONCLUSÃO..... | 13 |
| CONCLUSION | 27 |
| LISTA DE ABREVIATURAS..... | 41 |
| AGRADECIMENTOS | 43 |
| I. INTRODUÇÃO | 49 |
| I.1.Tema, a problemática e a complexidade | 51 |
| I.2. Metodologia e plano..... | 61 |
| I.3. Elementos fundamentais da Pintura | 64 |
| II. CAPÍTULO – CONTEXTO HISTÓRICO – ARTÍSTICO..... | 85 |
| II.1. Península Ibérica..... | 85 |
| II.2. Movimentações das cruzadas..... | 90 |
| II.3. A espiritualidade das Peregrinações..... | 99 |
| II.4. Caminhos, Inspirações, ligações, criatividade | 111 |
| II.5. As relações entre os reinos de Galicia e Portugal no século XVI – Chronica d’el Rei D. Manuel | 121 |
| III. CAPÍTULO – APROXIMAÇÕES, DIFERENÇAS ESTILÍSTICAS E ICONOGRAFIA NO ESPAÇO GEOGRÁFICO - GALICIA-NORTE DE PORTUGAL..... | 125 |
| III.1. Temas comuns mais frequentes. | 125 |
| III.2. Localização no espaço da igreja | 131 |
| III.3. Viagens de Ideias, Obras e Artistas – do Gótico do Norte ao Renascimento do Sul..... | 133 |

| | |
|---|-----|
| III.4. À volta dos Patrocinadores, encomendadores e encargos | 137 |
| III.5. Em torno de Pintores/Oficinas, sua mobilidade no Noroeste Peninsular | 140 |
| IV. CAPÍTULO – ESTUDO DAS OBRAS REFERENCIADAS - PAINÉIS COMPARATIVOS DE TEMAS ICONOGRÁFICOS NUMA ORDENAÇÃO DO <i>CORPUS PICTÓRICO</i> | 151 |
| Lista 1: Análise de Murais na Galicia..... | 151 |
| Lista 2: Análise de Murais no Norte de Portugal | 169 |
| Balço comparativo sobre os temas em análise: G(Galicia) e P(Portugal) ... | 183 |
| Gráfico Final dos temas em análise - Galicia / Noroeste de Portugal | 191 |
| Detalhe do Mapa Reino de Espanha e Portugal | 201 |
| Relação das Igrejas em análise: Fichas- F1 – F114..... | 202 |
| V. ESTUDO DESCRITIVO DE APOIO ÀS FICHAS..... | 207 |
| Mapa 1 – Localização de algumas pinturas (Oeste) | 393 |
| Mapa 2 - Localização de algumas pinturas (Este) | 394 |
| Localização total das Igrejas..... | 395 |
| Lista das Igrejas e respectivas Fichas | 396 |
| Relação de locais com pinturas incluídas nas fichas comparativas | 399 |
| VI. FICHAS COMPARATIVAS..... | 401 |
| VII. CONCLUSÃO FINAL..... | 569 |
| FONTES IMPRESSAS | 583 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 585 |

RESUMO

Esta dissertação que apresentamos tem como objectivo estudar as pinturas murais do Noroeste Peninsular (Galicia e Norte de Portugal) 1500-1565, a fim de analisar e comparar composições, temas, estilos e valores cromáticos. Este trabalho vem sendo realizado por nós desde os inícios dos anos 80, querendo com ele despertar para a importância da pintura mural em Portugal. Com o estudo das pinturas que então analisamos, julgamos ter contribuído para um maior conhecimento e um entusiasmo mais alargado pela identificação de outras pinturas. A partir daí tem havido um interesse crescente por este património artístico. Este estudo da pintura mural está longe de se poder considerar terminado. Há ainda um longo caminho a percorrer, por exigência das circunstâncias do homem activo.

Na investigação que realizámos para esta tese verificamos que era em espaços religiosos de construção românica que se situavam uma grande parte de pintura mural, designadamente no contexto Peninsular. A peregrinação a Santiago contribuiu como fonte de espiritualidade, afinidade e criatividade para temas e composições. Assim, a contemplação das pinturas nos principais lugares de culto a Santiago servia de referência para outras realizações sobretudo no noroeste peninsular.

Entre os vários temas iconográficos encontramos um campo muito alargado, possível de estabelecer semelhanças, contudo surgem variantes na sua diversidade plástica.

Perante a ausência de documentos escritos, procuramos fontes iconográficas, como iluminuras e xilogravuras. A partir daí indagamos traçar possíveis caminhos de inspiração e de composição, bem como correntes estilísticas.

Na época do nosso estudo, o artista pintor recorria à pintura a óleo, como a tempera ou a fresco. Daí podermos confrontar modelos e tipologias em pinturas independentemente da técnica utilizada.

Nas repetidas comparações que realizamos, encontramos padrões muito similares ou quase iguais, o que permite pensar ser uma prática comum a mobilidade ou troca de materiais entre oficinas, também certamente pela limitação de meios e de artistas.

Tentámos, na medida do possível, desvendar a identificação tanto de autores como de clientelas, as envolvências de estilos e influências exteriores. As hipóteses que formulámos a propósito da circulação entre oficinas estão sujeitas a futuros acertos.

- Palavras chave

Pintura mural; afinidade; espiritualidade; inspiração; peregrinação;

ABSTRACT

The dissertation presented here is essentially a study of murals from the North East of the Iberian Peninsula, including Galicia and the North of Portugal, 1500-1565, with the objective of analyzing and comparing compositions, themes and chromatic values. This work has been in progress since the early 1980's with the intention of highlighting the importance of the mural in Portuguese art. Thus, we hope to widen knowledge of, and promote interest in the identification of hitherto lesser known paintings, and thereby, to constitute a contribution to a growing interest in this artistic heritage, which can still be considered an inexhaustible source, yielding rich findings. At the same time, we conclude that the revelation concerning pictorial art in religious spaces is strongly related to the Iberian context which, in turn, could only have thrived in the way it did in buildings of Romanic origin. The common purpose, therefore, was to investigate these artistic phenomena by uncovering their spiritual and creative sources as contemplation and message.

When compiling the various iconographic themes, we found that it is a prolific field in which it is possible to establish similarities, albeit often disperse ones that could be a creative register or a survivor from a significant work in the history of art. Due to the absence of other sources of documentation, we used illuminated bibles and engravings as the principal source of inspiration and composition, thereby being able to distinguish, or at least approach a method for distinguishing, the stylistic trends of the period.

During the period covered in this study, artists created works using different techniques including oils, tempera and fresco, and this allows us to compare modes or types of identification. In these permanent comparisons we consistently find very similar or almost equal patterns which lead one to suspect a certain mobility or

exchange occurring between workshops, which was possibly a common practice at the time.

In short, we have tried as far as possible to clarify the identification of the artists, patrons, the surrounding styles and outside influences. Additionally, evidence of circulation and movement between workshops has led us to make a hypothesis which will be subject to future verification.

- Keywords:

Mural; affinity; spirituality, inspiration, pilgrimage.

Este estudo foi marcado por um conjunto de pinturas murais do século XV e XVI que destacamos, o que nos conduziu de um pequeno espaço peninsular, para um mundo diverso de relações artísticas de temática cristã. Olhando para a pista aberta em relação à Galicia, posta por Garcia Iglésias, despertando, assim o interesse pelas pinturas usufruímos à partida de uma possível visão comparativa.

Consideramos inicialmente que esta investigação doutoral, teria balizas cronológicas que estariam entre 1500 e 1565. Contudo com o andamento do trabalho sentimos que teria de haver uma ligeira flexibilidade dado a problemática do seu contexto. Desse modo, terminada a organização e análise das fichas que constituem a recepção artística mural do Noroeste da Península, cabe-nos agora sintetizar algumas ideias e reorganizar algumas conclusões que fomos tirando no decorrer deste trabalho.

Inicialmente tivemos impacto, pois sentimos que na generalidade, as raízes estéticas ou estilísticas apresentavam-se dispersas. Desse modo tornava-se impossível o confronto entre as diversas pinturas de forma a conseguirmos apanhar o fio condutor.

Quando partimos para o nosso trabalho de campo havia de momento uma pasta de referências relativas ao território Português, que fomos tentando actualizar, juntar e desenvolver ao nosso arquivo. Numa primeira acção sentimos que seria uma autêntica aventura caminhar por toda a Galicia, no objectivo de conhecer toda a pintura mural existente nos interiores dos Monumentos. Não obstante, um sobressalto fez mudar o nosso pensamento. Tratava-se de um desafio associado a um trabalho de gosto, aliado a um estilo de vida diferente por um tempo determinado. Assim, numa complexa recolha sobre pintura mural da Galicia, tomamos conhecimento desse vasto espólio. O que impediu quaisquer desvios de análise a pinturas desaparecidas através de memórias de desenhos ou outros registos. No entanto consideramos dois testemunhos

simbólicos fundamentais, fora de um contexto arquitectónico. Um é o “Anjo Músico”, exposto no Museu de Santiago, proveniente da Torre da Catedral, assim como a “pintura tapada” da fachada da Sé de Braga.

Foi possível visitar **169** Edifícios na Galicia a fim de tomar conhecimento das suas pinturas murais. Com essa recolha realizada, pudemos ficar com a ideia de núcleos artísticos hisopados, próprios de um território tão particular. Em relação ao Norte de Portugal, consideramos **105** Edifícios com inter-relação de pinturas existentes. Para ambos os territórios foi necessário apurar com rigor as obras pictóricas no estudo comparativo. Desse modo destacamos **24** Monumentos na Galicia e **19** Monumentos no Norte de Portugal. A este respeito importa dizer que esse apuramento teve por base um critério artístico, temático e cronológico. Acresce que para ambos os territórios os sobrantes pictóricos eram reduzidos impedindo quantificar para uma leitura correcta. Também em algumas pinturas não podemos considerar como desejávamos, devido a alterações e repintes que alteraram os verdadeiros valores estéticos das pinturas. Pois tratava-se de organizar uma apreciada matéria, para as fichas finais no nosso estudo comparativo. No primeiro momento tivemos a ideia que poucas pinturas existiriam em ambos os lados que se situassem para trás de 1500. Verificamos contudo ainda da existência de pinturas do século XV ou em casos pontuais até antes. Começamos aos poucos a sentir certos paralelismos entre os dois espaços ibéricos. Apesar de este estudo ter uma data afirmativa, temos de não esquecer que as gramáticas decorativas, modelos e toda uma série de persistências podem-se arrastar por décadas.

No Capítulo seguinte, depois da análise aos murais da Galicia e dos murais do Norte de Portugal, passámos a um balanço comparativo sobre os diferentes temas iconográficos. Nesta matéria muito contribuíram as ordens religiosas, que de um modo ligeiro já abordámos em capítulo anterior. Face a estes movimentos os Franciscanos

tiveram um papel preponderante na cultura portuguesa, dado a sua origem. Santo António nasceu e estudou em Lisboa, mais tarde fez a sua preparação teológica na Escola de Coimbra. Baseado em Santo Agostinho aprofunda a linha da natureza, da simplicidade, num contexto rural. Bíblia e natureza foram os caminhos de difusão, pondo em louvor que a ciência vem de Deus. A figura de Santo António foi tão conhecida que até no mundo muçulmano existe a sua representação. A implantação dos Conventos Franciscanos ficavam nas periferias das cidades e no cruzamento de caminhos de peregrinação. Verificamos que a representação do Santo na pintura mural, teve uma acentuação de maior incidência em Portugal. Deixando os seus testemunhos pictóricos nos templos Franciscanos de Guimarães, Porto e Bragança. Sendo conhecida a vinda de S. Francisco no século XIII, à Galicia onde consta na literatura ilustre¹, assim como testemunha o próprio Convento de S. Francisco de Santiago de Compostela, ou os registos de San Martiño de Mondonedo, igreja de Ínsua e S. Pedro de Melide. Outra ligação que permite marcar na Galicia, foram as significativas influências dos Dominicanos. Também baseados em Santo Agostinho mas por outras vertentes, nomeadamente a via da intelectualidade. S. Domingos de Gusmão de proveniência Aristocrática e de origem Espanhola, segue uma linha de espiritualidade desenvolvida no coração de núcleos urbanos e locais de maior importância. A Ordem de S. Domingos passam a ser os grandes difusores da devoção do Rosário e da Nossa Senhora. No antigo Convento de São Domingos de Bonaval, em Santiago, restam vestígios de frescos, cujos testemunhos são ainda identificáveis como diversos padrões de remate, flor de Lys e uma possível *Anunciação*. Também no âmbito da arquitectura de Cister podemos destacar a pintura do *Juizo Final*, na Igreja de Santa María do Mosteiro de S. Clodio. A importante cena teria estado caiada desde a sua renovação, na

¹ Océrin-Jáuregui. *Florencias del Glorioso Señor San Francisco y de sus Frailes*, Madrid, 1913, Capítulo IV.

segunda metade do século XVI, correspondendo a medidas sanitárias. A pintura preenche toda a meia abóbada e mais dois temas na parede fundeira. Tratamos de analisar toda a pintura nas fichas respectivas. Com efeito, consideramos que esta obra representa uma das principais do Centro Artístico de Ourense. Devemos entender a sua importância, dimensão, qualidade artística e estado de conservação. Recentemente encontramos uma possível explicação, dado que a Igreja mudara de denominação de San Salvador para Santa Maria no ano de 1537 (Samuel Eiján.1920). Fazendo sentido, toda a espiritualidade de Cister estava em *Cristo Julgador*. Desse modo ficamos com uma orientação quanto à data da pintura. Podemos assim ver na pintura e reconhecer a tradição em que os Anjos são detentores das “*Armas Cristi*”. Neste aspecto lembramos o *Juízo Final* de Miguel Ângelo, terminado em 1541. Apesar de ter semelhanças na situação de Nossa Senhora e Jesus Salvador, toda a composição em S. Claudio, reflecte uma característica mais medieval. Assim como a unidade dos valores cromáticos marcam toda a simbologia da vocação cisterciense. Lamentavelmente os dois casos de *Juizo Final*, em Portugal, que situamos no nosso trabalho, dadas as condições que chegaram até aos nossos dias não permitem realizar estudo comparativo. No entanto na Igreja do Convento de S.Francisco de Bragança com alguma passividade podemos observar os vestígios pictóricos desse tema, que teria ocupado quase toda a cabeceira do templo. Sobressaem bustos de profetas, os quais fazem lembrar a predela do retábulo da Catedral Velha de Salamanca. As ditas pinturas de Salamanca, estão atribuídas aos principais mestres do retábulo; *Dello Delli*, *Sansón* e *Nicolás Florentino*². Por esta imaginária, denuncia a ponte de relações e contextos plásticos que ainda conseguimos unir na nossa história.

² Javier Panera Cuevas y outros, *La Restauración del Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, Valladolid, 2000

Depois de termos passado em minúcia os modelos de composição desde a Idade Média até ao Renascimento, quer a pintura a óleo sobre madeira ou na pintura mural, constatamos que as diferenças se acentuam pelas origens das fontes artísticas. Sendo a pintura retabular peça móvel fácil de contribuir contacto na transmissão de influências. Com efeito, são essas razões que nos levou a colocar em situação de paralelismo alguns temas, os quais divergem com espaço temporal. Contudo podem ajudar o desígnio dessa desigualdade.

Em relação ao Caminho de Santiago este simboliza uma força unificadora, mantida por uma forte corrente de unidade cristã, ligada à memória de um lugar. Ponto esse onde todos anseiam tocar, numa inconsciente comunhão pastoral. Encontramos influências vindas de toda a Europa e em especial do Norte, talvez protegidos pela ideia semeada do Imperador Carlos Magno, que conseguiu impedir a invasão dos Muçulmanos e proteger o sepulcro de Santiago. Foi sobretudo Dürer que recuperou em pintura o retrato do Imperador, revelando o seu dom e a sua origem nórdica.

Notámos também, que certas obras pequenas ou grandes, fragmentadas ou não quando chegamos ao seu lugar tinham desaparecido por completo. Lamentavelmente consideramos que houve falta de sensibilização de responsáveis por esse património. Também sabemos como é difícil controlar este género de matéria. Encontramos igrejas, bem cuidadas, mas talvez com excesso de zelo, colocando flores em situação incorrecta devido aos polens, dado as pinturas não se encontrarem suficientemente protegidas. Outros a tentar limpar as pinturas pois estas só vão atrapalhar as obras. Mas o desaparecimento mais notório quer na Galicia como em Portugal, é se a pintura ou os seus vestígios estão em silhares. Temos presente o caso da Catedral de Tuy que García Iglésias noticiou e o silhar de Ponte de Lima observado por nós. Sabemos que no passado era frequente a recuperação destas peças para outras construções, pode

certamente ter um destino semelhante, o que não se aceita. Não acontecendo porém com o silhar da Igreja de Caminha que foi devidamente guardado pelo IPPAR.

À medida que nos envolvia nos vários testemunhos enriquecia o nosso conhecimento, pelas variantes estilísticas, cromáticas ou de composição.

Mais tarde sentimos que a história fundamental de cada pintura está contida nesse espaço que a ocupa e que transmite em todos os detalhes pequenos ou grandes a mensagem que ela contém, do que a expectativa de uma procura infinita de documentos que nunca aparecem porque desapareceram ou não existiram.

Lembramos da importância dos caminhos de peregrinação, com relevância para muitos povos, onde a posse ou contacto com as relíquias era a principal força motivadora. A Arménia foi o primeiro estado a aceitar oficialmente o Cristianismo, no ano 301. No século XI e XII há forte referência no Codice Calixtino sobre os Arménios a Santiago, traduzindo toda a tradição e movimentação destes povos à Galícia. Em documentação cueva ficamos a saber que no século XIV havia missa em Arménio em Compostela.

Durante o século XIII-XIV houve muitos missionários romanos que apareceram na Cilícia, (Arménia Maior) para trabalharem e converter os Arménios ao Catolicismo.

Os caminhos de peregrinação a Santiago criaram bases de motivação espiritual cuja linguagem artística e cultural resultou em inúmeras fontes de conhecimento. Mas também as proveniências dos povos, vindos de longas distâncias hissoparam gostos, arrastaram ideias e estilos numa total envolvimento de transversalidade.

A barreira cronológica que tivemos como orientação está um tanto alargada desse limite. Por razões já anteriormente expostas, mas também pelas imposições de casos particulares na qualidade dos murais. Desse modo temos consciência da sua importância o qual será justo qualificar como referência no campo do património pictórico desta área tão sensível. Elementos que viajaram do sul, concentra-se em

Braga e dispersam-se por outro lado pelos contactos de escolas ou oficinas ligados possivelmente a ordens religiosas.

Frisos decorativos semelhantes ou quase iguais, Valença, Monção, Parga, Merlán, Labrada, vão aparecendo com ligeiras alterações de padrão ou melhor pequenos desvios na organização dos elementos ou certas recriações ou na tentativa de novidades baseadas no mesmo embrião.

Constatamos que existem padrões e composições muito aproximados. Tão próximos que só evidenciam diferenças quando os vemos em confronto. Trata-se, portanto para o artista o padrão ou a composição retida na memória que no transporte para o suporte, quer na ausência de moldes ou modelos denunciam a limitação desses possíveis recursos de unidade oficial.

Em outra situação, muitos dirão mais comum ou até mais fácil, quando o executante dito artista ou com orientação artística, parte para a obra com determinados moldes e reproduções de contexto material e se vai adaptando ao preenchimento desse espaço. Tentamos aprofundar dentro das possibilidades e de modo lógico o mistério de cada obra, com as preferências dos pintores, fontes de inspiração e composição.

Não quisemos ser exaustivos na recolha de exemplos de temática e composição equivalentes, mas rigorosos e objectivos na sua escolha.

Gostaríamos de sublinhar o papel importante que tiveram certos organismos oficiais no território português, no contexto da conservação e manutenção das pinturas murais. Pois graças à personalidade de antigos historiadores e museólogos como Dr. José de Figueiredo foi criado em 1911, a mais remota oficina de restauro. Foi assim que durante algumas décadas houve da parte de vários historiadores, desde Vergílio Correia a C.A. Ferreira de Almeida na procura de dados sobre “murais” conhecida ou desaparecida deram lugar a um fundo de protecção. Do Instituto Português de Conservação e Restauro foram criadas brigadas de pintura mural (1970-2004). Tinham

como missão a deslocação aos locais, a fim de inspeccionar o estado das pinturas, realizar a sua conservação e tratamento e por vezes o seu destacamento. Com efeito, na Galicia a realidade foi outra, não podendo ser comparáveis nestes domínios. Os olhos estavam dirigidos à simbólica arquitectura e escultura dos caminhos de peregrinação, mais tarde à talha do interior dos templos. Na leitura que consultámos sobre pintura mural da Galicia, na época do nosso estudo, foi oportuno verificar a ausência de interesse por esta matéria artística, durante longo tempo. Somente a partir (quase) dos anos 60 do século XX, começam a evoluir notícias sobre esta classe pictórica, conforme publicação de 1996 de Monterroso Montero³. Houve certamente muitas pinturas que se perderam por falta de quem olhasse para elas na sua manutenção e protecção. Actualmente, sentimos na generalidade a existência de uma acentuada dedicação por parte das comunidades locais. Contudo houve casos que a falta de apoios técnicos, levou por vezes a acções irreparáveis de uma limpeza sem retorno.

Constatamos, que em muitos casos resume-se numa parte de realização artística autónoma, posto que os temas preferenciais são motivados pelo espírito compostelano.

Conseguimos com esta investigação dar mais uns passos no sentido de aumentar o conjunto de pinturas parietais com criações mais ou menos importantes e sobre as quais não existem referência bibliográfica.

Podemos considerar que a função visual dessas mensagens, era algo de muito amplo, fazendo ponte com os exercícios espirituais dava suporte à oração estimulando a meditação. Mais do que uma representação pictórica, – é agora uma obra para se admirar e contemplar.

Santiago de Compostela foi ao longo da Idade Média o lugar mais desejado e apelativo espiritualmente de todo o Noroeste Peninsular. A Europa desenvolve-se ao

³ Juan Manuel Monterroso Montero, *Pinturas Murais e Restauración: Aproximación*, 1996, p. 213.

longo de séculos, caminhando caminhando, para Santiago, ao encontro da inesgotável fonte de espiritualidade e de fé cristã. Muitos pintores, artistas e mestres foram chamados para trabalhar no núcleo da Catedral. Outros talvez considerados artistas-peregrinos ambulantes, movimentavam-se com a possibilidade de revelar as suas capacidades.

O século XV para Portugal, foi um começo de novas possibilidades que até então estavam difíceis de acontecer, no sentido da conquista de outros mundos. Nesses momentos despertava interesses e gostos por obras retabulares para Sés e Catedrais do Reino (Pereira,F.A.2001). Progressivamente os movimentos artísticos foram-se alargando obtendo de perto fortes apoios das altas entidades eclesiásticas. Também houve artistas flamengos que se fixaram em ambos os territórios, sentindo ambiente propício aos seus trabalhos. A esse respeito rebenta uma profunda exaltação, com o entusiasmo da Coroa portuguesa juntamente com a classe de Nobres por obras de Arte. Esse movimento fez surgir centros de oficinas luso-neerlandeses e portuguesas, que satisfazem encomendas para o universo monástico nacional como para igrejas paroquiais de maiores possibilidades. Muitas pinturas são executadas como obras únicas, enquanto outras partem de modelos aproximados com ligeiras variantes consoante o artista a realizar. Este tempo de D. Manuel é marcado como muito produtivo, também considerado como a época dourada do Manuelino. Diluídas certas influências o Renascimento vai-se desenvolvendo até à entrada do Maneirismo. Contudo o período desde a morte de D.Manuel em 1521, até ao limite cronológico do nosso estudo, condensa uma forte representação de pinturas que possivelmente tiveram contacto das mesmas mãos, dos mesmos materias ou ideias. Mas as situações vão caminhando para um enriquecimento a novas alianças entre os dois reinos. D. João III casou com D. Catarina, irmã do Imperador Carlos V. O interesse pela arte vai crescendo ao longo do reinado de D. João III, não só pela ligação do rei à religião

católica, conhecido por beato, como os contactos com diferentes artistas sobretudo pintores. Vão-se formando relevantes apoios sociocultural, reunindo mecenas, nobreza e clero. Abrangendo ainda o apoio das ordens religiosas e instituições. Todo este ambiente foi propício à vinda de artistas pintores e aprendizes, para trabalhar na Galicia, quer na Catedral de Santiago, no Grande Hospital ou em igrejas monacais e paroquiais, durante este período. Haveria motivo suficiente para a movimentação de artistas portugueses ser bem sucedida. Contactos entre oficinas prestavam toda a colaboração em diversos trabalhos. Sabemos da obra artística de Pedro Noble na Catedral de Santiago. Em 1552 a pintura da Igreja de S. João de Sisto tem certas denúncias formais e estéticas que possamos atribuir a pintor português ou oficinas portuguesas. Na Sé Catedral de Braga um pequeno fragmento de uma possível *Anunciação*, marca a correspondência com o *Anjo Músico* da Catedral de Santiago.[**Ficha 7 A**]. Também na Capela da Glória, [**Ficha 8**]anexa à Catedral de Braga sobressaem um grande conjunto de pinturas de cariz geométrico. Onde na vasta amplitude de padrões entrelaçados, vamos encontrar perfeito sabor mourisco. Os quais de um modo disperso predominam em vários murais na Galicia.

Podemos reconhecer a complexidade na mobilidade das pinturas de tábuas, a fim de contribuir na passagem e influência de modelos. Demos o exemplo da pintura existente na igreja de Lamas, equivalente a um pequeno detalhe de uma tábuas pintada com o retrato de D. João I, desconhece-se o seu autor. Encontramos origem do referido padrão vindo de Itália. [**Ficha 20 A**]+[**Ficha 20 B**]. Em Parga demos evidência às influências quer de gravuras como obras do pintor Fernando Galego [**29 E**]. Na igreja do Prado verificamos uma composição semelhante à capela de São Cipriano (Sant Cibrom) possivelmente obra de pintor ou oficina da Galiza. Devido à aproximação e inscrição [**31 A**]. Ainda encontramos relação da pintura do Prado com a pintura de São Torcato [**31 B**], numa paleta de valores cromáticos directos. Na Catedral de Santiago

sentimos o fulcro de tudo e de todos. A ponte onde todos ficam ligados na sua memória repetindo modelos na afirmação da fé. Ao analisar S. Pedro na pintura da Capela de Nossa Senhora da Assucena, estabelecemos alguns paralelismos com S. Pedro de Peredo dos Castelhanos. Existem diferenças, mas a intenção iconográfica foi o que predominou nesta representação. As pinturas de Vasco Fernandes e Gaspar Vaz, mais trabalhados devido ao óleo, foram certamente as bases de orientação **[ficha 35 B]+[ficha 35 C]+[ficha 35D]**. Também na Capela de Sancti Spirit, relativo ao tema da *Lamentação*, atribuído a Sixto de Frisia, vamos encontrar acentuadas afinidades em pinturas próximas da Galícia. Assim na Igreja de Santa Leocádia **[ficha 34 A]** como em Outeiro Seco **[ficha 35H]** a composição e colocação das personagens são muito semelhantes, o que nos atrevera a pensar serem obras do mesmo autor. Quanto à **[ficha 35J]** pertencem à Catedral de Santiago, padrões trabalhados em granito policromado, com estrelas de oito pontas, fazendo forte consonância com os padrões da Capela da Glória e com a gramática ornamental da Arménia, do século XIII. O gosto por esses padrões reflectem na aplicação da arte tumular, razões pelas quais marcamos na **[ficha 37]** Em Sisto **[ficha 39F]** as datas integradas tipo cartela numa diferença de 23 anos, marcam ligeiras alterações na acentuação do contorno. Na igreja do Vale **[ficha 41B]** sentimos um paralelismo muito aproximado do *Juízo Final* com o *Inferno*, pintura a óleo do M.N.A.A. tendo pertencido a um convento. Ambas têm semelhanças com episódios trabalhados por Beato Angélico. A nossa reflexão foi também sobre os fundamentos principais da existência das pinturas. A esse respeito acreditamos num programa como executou Giotto, sendo esta pintura prioritariamente uma acção técnica, uma aplicação por via de capacidades oficiais. É certo que podemos considerar que as imagens são sobretudo um recordatório, para ajudar à

memória um mistério ou a vida de um Santo, segundo cita Fr. Bartolomeu dos Mártires no seu Catecismo⁴ trazendo à memória Jesus Cristo e seus mistérios. Havendo ainda a inflamação dos afectos, este mais forte com os olhos do que com os ouvidos. Temos o caso de S. Sebastião com número elevado de representações, pode ter inflamação dos afectos e ser profilático. Sendo satiado é para chamar a atenção contra a peste. O Santo não morreu desse martírio (setas) mas sim à paulada, o que não é representado, dado que interessa ver as chagas. No entanto também era considerado desde S. Gregório Magno “*Liber idiotarum*”, livro para analfabetos. Segundo as nossas investigações em Portugal, dos exemplos que chegaram até nós, a devoção à *Paixão do Senhor* não era tão acentuada. As imagens no Norte de Portugal parece-nos ter um carácter mais devocional que doutrinário, embora este não esteja totalmente ausente. É o caso dos fragmentos do *Inferno* das igrejas: **P9;P28;P97**; Dada a redução da pintura, não foi possível confirmar se fizeram parte de um *Juízo Final*. Uma nota que constatamos sobre as pinturas relativas à *Paixão do Senhor* nas Igrejas, estas revelam-se próximo à linha de fronteira. Sendo de destacar as diferenças existentes entre os dois territórios. Para um balanço final, realizamos um gráfico comparativo das iconografias.

O nosso estudo permitiu constatar as diferenças artísticas entre o Norte de Portugal e a Galiza. Apesar de certas vicissitudes que atravessou, a Galiza por via de Santiago, esteve sempre na linha da frente quanto a fontes de inspiração, criatividade, possíveis correntes artísticas na herança dos diversos caminhos. Lançou sementes e ideias motivando realizações e afinidades que enriqueceram o território vizinho.

Finalmente constatamos mais uma ligação directa das fontes artísticas entre a Galiza e o território português, foi o Códice Calixtino onde surgiram sobretudo ideias para a representação de São Tiago e São Tiago Matamouros. A esse respeito ousamos

⁴ António José de Almeida, “Arte e Contra-Reforma”. En: *Cadernos Culturais da Fundação das casas*, Lisboa, 2004

referir elementos que podem ser identificadores com os Muçulmanos. Temos somente um caso de São Tiago Matamouros, este fora do nosso estudo geográfico, dado situar-se na Ermida Alentejana do “Aivado”, junto a Évora. As cantigas de Santa Maria Galaico-Portuguesas, foram outro suporte artístico muito amplo. Constituem padrões, temas, composições de uma qualidade e temática universal. Dada a sua especificidade, foi um excelente meio inspirador para recursos congéneres, ao servir outras artes e matérias. Ainda ocorre lembrar na importância de fontes escritas e gráficas, em correspondência de formas para a pintura, vindas de Veneza 1494,[**Ficha23 A**] ao incunábulo tipográfico impresso em português, em 1495 até à imprensa de Alcalá 1511/1514, como exemplos referidos nas fichas [**Ficha 23 D**] e [**Ficha 23 E**].

Outra questão, leva-nos a reflectir que na Galicia torna-se mais representativa a inclusão de retratos nas pinturas murais. Onde até figuram personagens portuguesas. Enquanto no território Português esse tema manifesta-se em pleno na pintura de cavalete e em gravuras, temática fundamental na Arte do Renascimento. Havendo em Portugal algumas obras trabalhadas na pedra (B/R) de iconografia régia, muito equivalente aos modelos tipo medalhística que aparecem na pintura da Capela de S.Pedro da Catedral. Em ambos os casos correspondem a uma linguagem renascentista.

Encontramos nos dois territórios, particularidades muito semelhantes, quanto à conservação dos murais. Na maior parte dos casos as pinturas conservaram-se estáveis, devido as tipologias e resistências arquitectónicas, enquanto em muitas igrejas paroquiais a sua durabilidade foi muito menos expressiva.

Mas tal como a Galiza as pinturas foram tapadas com cal por motivo da peste, a fim de evitar a propagação da doença. Em Itália a grande parte das pinturas não foram cobertas, porque a Arte apesar de proliferar por todo o lado, reconhecia-se demasiado importante para ser tapada. Apesar de certas correcções atribuídas às normas emanadas pelo Concílio de Trento.

E a Catedral como a cidade Santiago de Compostela, é:

Fonte- Testemunho-Obra- Documento- Ponte.

Fazendo ambos parte da Europa, temos um tronco comum somos Penínsulares.

Temos uma língua que nos separa, mas também uma língua que nos une. Santiago é uma estrela, sendo o orgulho de Espanha, mas também de toda a Península Ibérica.

This study surveys a selection of fifteenth and sixteenth century murals which demonstrate that within a small peninsular space, there is a diverse world of artistic relations with a Christian theme. We follow the way to Galicia proposed by Garcia Iglésias and it awakens in us an excitement in appreciating these works and leads to the prospect of a comparative vision.

Our original intention for this doctoral study was to focus on the period from 1500 to 1565. However, as work progressed, we became aware that it would be necessary to adopt a more flexible approach as to context. So after organizing and analyzing the archives of the murals of the north west of the peninsula, we may now bring together our ideas to present the conclusions reached in the writing of this paper.

We approached these tasks with a certain trepidation because we felt that in general, aesthetic and stylistic roots are widespread, and so establishing a firm basis for a definitive scholastic synthesis appeared to be beyond our reach. In spite of these misgivings, in the event we did manage to find the way.

When we began our field work there was a record of references relating to Portugal which we were attempting to update with a view to augmenting and developing our archive. At first, we felt it was a real adventure, crossing all Galicia to get to know every existing mural inside every church, chapel and cathedral. But, once started, we soon changed our minds. This was to be a work demanding not only taste and discrimination but also a very different lifestyle for a certain time. And it was indeed a complex collection of murals in Galicia which made us aware of the riches of this vast treasury and which, at the same time, made us disinclined to spend too much time searching for paintings that existed only in the form of memories, sketches or other records. However, we consider two fundamental symbolic examples, out of

their architectural context. One is the "Angel Musician", exhibited at the Museum of Santiago, from the Cathedral Tower and the other is the "covered painting " on the facade of Braga Cathedral.

We were able to study murals in 169 buildings in Galicia which came to resemble artistic aspersoria sprinkling out their holy inspiration, each characteristic of their particular territory. In the North of Portugal, we considered 105 buildings holding interrelated networks of paintings. For both areas it was necessary to place and categorize accurately the pictorial works in the comparative study. Thus we feature 24 monuments in Galicia and 19 in northern Portugal. Regarding this, it should be mentioned that our findings were based on thematic, chronological and artistic criteria. However, in both regions there were pictorial fragments so degraded as to prevent a proper appraisal. Furthermore, we were unable to evaluate some of the works as we would have wished owing to the fact that they had been altered or retouched to the extent that their true aesthetic value had been compromised. We therefore decided to organize an appreciation of material for the final presentation of our comparative study. In the beginning, we assumed that few works had survived from before 1500. However, we have been able to prove the existence of paintings from the fifteenth century or, in some isolated cases, even earlier. We gradually became conscious of parallels between the works of the two respective Iberian regions. Despite this study having a defined date, we must never forget that the decorative patterns and compositions, the models and the whole range of resilient manners and styles can persist for centuries.

In the following chapter, after examining the murals of Galicia and northern Portugal, we compiled a comparative table of different iconographic themes. Analysis regarding religious order, mentioned in the previous chapter, contributed greatly to this material. In these movements the Franciscans played a decisive role in Portuguese

culture, given their origins. St. Anthony was born and educated in Lisbon, later going on to theological training at the School of Coimbra. Being based on St. Augustine there is a deep resonance in nature and simplicity, in a rural context. The Bible and nature went their separate ways, holding in high esteem the concept of science deriving from God. The figure of St. Anthony was so well known that he was even represented in the Muslim world. Franciscan convents were placed on the outskirts of towns and at crossroads along routes of pilgrimage. We found that representation of the Saint in the mural was more prevalent in Portugal. Such pictorial testimonies were left in Franciscan temples in Guimarães, Porto and Bragança. It is known that S. Francis came to Galicia in the thirteenth century and evidence appears in the illustrated literature (1), as well as at the convent of S. Francisco de Santiago de Compostela itself, and in the records of San Martiño de Mondonedo, the church of Ínsua and S. Pedro de Melide. Another important link to Galicia is found in the significant influences of the Dominicans. Their world view was also based in St. Augustine, but also, significantly developed in intellectual terms. S. Domingos de Gusmão came from an aristocratic Spanish background, following a path of spirituality which developed in urban centres and other important localities. The Order of S. Domingos became a major centre of devotion to the Rosary of Our Lady. In the former Convent of S. Domingos de Bonaval in Santiago, there are vestiges of frescoes, parts of which are still identifiable as different patterns patterns, *flor de Lys* and possibly an *Annunciation*. Also prominent within the Cistercian architecture, a painting of the Last Judgment can be seen in the Church of Santa María of the Monastery S. Clodio. This important scene would have been limed since its renovation in the second half of the sixteenth century, as a sanitary measure. The picture fills an entire half of the ceiling dome and extends to two other themes on the wall below. Here, we carefully examined the cracks in the paint. After due consideration, we believe that this is one of the

leading works of the artistic centre of Ourense. We would emphasize its importance, size, artistic quality and state of preservation. Recently we found a possible explanation for this which is that the Church had changed its name from San Salvador to Santa Maria in 1537 (Samuel Eijà.1920). In making sense of Cistercian spirituality it is essential to appreciate the importance of *Cristo Julgador*, and bearing this in mind, we get a clue as to the date of the painting. We can see in the picture and recognize the tradition in which the Angels are holding the *Armas Christi* (Instruments of the Passion). From this perspective, we recall the *Last Judgment* by Michelangelo, finished in 1541. Despite similarities in the situation of Our Lady and Jesus the Saviour, the whole composition in S. Claudio, reflects a more medieval character. In this way, the unity of chromatic values indicates Cistercian symbolism. Unfortunately, the two examples of the Last Judgment in Portugal that we reference in our work, given the conditions that prevailed until today, do not provide the appropriate qualities for comparative study. Meanwhile, in the Church of the Convent of São Francisco de Bragança, under careful scrutiny, we can see traces of this pictorial theme which formally occupied almost the entire head of the temple interior. There are busts of the prophets displayed, which are reminiscent of the platform of the altarpiece of the Old Cathedral in Salamanca. These paintings in Salamanca are attributed to the major masters of altarpiece art: Dello Delli, Sanson and Nicolás Florentino(2). From this perspective, we begin to appreciate the elaborate network of relationships that the arts can illuminate to us about our history.

After having studied the minutiae of compositional forms from the Middle Ages to the Renaissance, whether oil painting on plaster walls or on wood, we see that their differences are accentuated by the origins of their artistic sources. And when the paintings are on movable boards, it is easier for influences spread. Indeed, these are the

reasons that led us to juxtapose some of the works of similar themes, to highlight the parallels between them, and also to discern differences.

The pilgrims' route, the *Camino de Santiago*, exerts cohesive force, from a strong underlying current of Christian unity, firmly linked to a sense of place. This is the point which all long to touch, in an unconscious pastoral communion. Here, we find influences from all over Europe and especially from the north, perhaps protected by the influence of the Emperor Charlemagne, who prevented the invasion of the Muslims and protected the tomb of Santiago. And it was Dürer above all who revealed the Emperor's gift to the world and his Nordic origins, in the form of a painted portrait.

We also realised that certain works, both large and small, either fragmented or not, had completely disappeared when we reached the place. We have concluded that, unfortunately, there has been a lack of awareness of this heritage on behalf of those responsible. At the same time, we appreciate the difficulties involved in supervising this kind of material. For example, we find churches which are well cared for on the whole but, perhaps through an excess of zeal, there have been flowers put in the wrong place whose pollens can then have an adverse affect on paintings which are not sufficiently protected. Others attempt to clean the paintings causing considerable damage to the works. But the worst cases of neglect of all, either in Portugal or Galicia, are of paintings or remnants on stone. We could mention, for example, the case of Tuy Cathedral reported by Garcia Iglésias and our own observation of the stonework of Ponte de Lima. We know that in the past, works were often removed altogether to be used for other constructions, and may well suffer a similar fate, which is not acceptable. Fortunately, this did not happen to the stonework of the church of Caminha which was duly saved by the IPPAR (*Instituto Português do Património Arquitectónico*).

As we have become involved with the various works our knowledge of stylistic variants, whether chromatic or compositional has been enriched.

Later on, we began to feel that the essential story of each painting is contained in the space it occupies, and from there, it gives out in every detail large or small its own message. In any case, this sentiment is preferable to the bureaucratic alternative, which could be an endless search for documents that will never turn up because they are lost, or never existed.

We remember how important pilgrims' routes have been to so many peoples, whose primary aim was to possess, or at least, have some contact with religious relics. Armenia was the first state to officially adopt Christianity in the year 301. In the eleventh and twelfth century there is a strong reference in the *Codice Calixtinus* to Armenians going to Santiago, turning all the traditions and the driving force of these people towards Galicia. Referring to the ancient records, we find that in the fourteenth century, the Armenian Mass was held at Compostela.

From the thirteenth to the fourteenth century there were many Roman missionaries who appeared in Cilicia (Armenia Major) to work and convert the Armenians to Catholicism.

The routes of pilgrimage to Santiago led to the creation of bases of spiritual motivation whose artistic and cultural language resulted in numerous sources of knowledge. Moreover, people of diverse origins coming from far away brought with them the styles, ideas and tastes of their own lands, causing a great cultural ferment along the way.

The restrictions imposed by our terms of reference – 1500-1565 – have been somewhat relaxed for reasons previously given, and also because of the importance of certain murals (not from within the stipulated time period) in gaining an overall understanding of the subject. Thus, we are aware of their importance of which will

justly qualify them as references in the field of pictorial heritage, which is after all such a sensitive area.

Those that travelled from the south were concentrated in Braga and spread out through contacts with schools or studios, possibly associated with other religious orders. The similar, almost identical friezes found in Valencia, Monsão, Parga, Merlan and Labrada, exhibit slight modifications from the standard formula, or rather, little changes in the way the elements are organized. These are attempted alterations all emanating from the same germ.

We noted that there were great similarities between some patterns and compositions. They are so close that such differences that do exist can only be seen when they are placed side by side. In these cases, the pattern or composition has been retained in the memory of the artist in the absence of molds or templates, demonstrating the limited use of the merely physical resources of the workshop.

In other situations, many would say the most common or the easiest, the artist comes to the work with certain molds and reproductions as working materials providing a base context which will be adapted to fill that unique space. In attempting to appreciate this process profoundly, we reach down to the possibilities and the ineluctable mystery of each work, with the particular characteristics of each painter, their sources of inspiration and of composition.

We do not intend give an exhaustive catalogue of thematic and compositional equivalent examples, but rather to be rigorous and objective in their selection.

We would like to emphasize the important role played by certain official bodies in Portugal where conservation and maintenance of murals is concerned. Thanks to historians and museum experts on antiquity such as Dr. José de Figueiredo, the earliest restoration workshop was created in 1911. And so for several decades, historians from Vergílio Correia to C.A.Ferreira de Almeida were involved in seeking out information

about murals, including ones that were known as well as ones which had disappeared. This led to the foundation of a protection fund. To this end, working groups were created by the Portuguese Institute of Conservation and Restoration (1970-2004). Their mission was to travel around the country inspecting the condition of paintings, arranging for their proper conservation and treatment, and sometimes for their exhibition.

On the other hand, things were handled differently in Galicia where attention was concentrated on the symbolic architecture and sculptures along the routes of pilgrimage and, later on, to the carving and sculpture in the interior of churches. In the literature on the mural in Galicia that we studied, we duly noted the lack of interest shown in this subject over a long period. Documentation about this class of art only began almost 60 years into the twentieth century according to the publication of Monterroso Montero in 1996⁵. There were certainly many paintings that were lost because no one assumed responsibility for their maintenance and protection. Nowadays, in general we feel that there is a strong commitment on the part of local communities, although there have been cases where the lack of technical support has allowed irreparable damage to occur due to mishandled cleaning procedures.

We found that in many cases, the work is in essence an individual artistic achievement, since the favoured themes are motivated by the spirit of Compostela .

We have managed with this investigation to take further steps to increase the known set of wall paintings with works of both greater and lesser importance, and about which no bibliography previously existed.

It could be said that the visual function of these messages was of profound importance, serving as a bridge to spiritual exercise, to aid prayer and meditation. The

⁵ Juan Manuel Monterroso Montero, *Pinturas Murais e Restauración: Aproximación*, 1996, p. 213.

work is more than a pictorial representation: it is now an object to admire and contemplate.

Throughout the middle ages, Santiago de Compostela was the most desirable and, in a spiritual context, the most often cited destination in the North West of the Peninsula. Over hundreds of years as Europe developed, we were always walking towards Santiago, to find there the inexhaustible source of spirituality and of Christian faith. Many painters, other artists and mentors were called to work inside the Cathedral. Others, maybe considered as itinerant pilgrim-artists, travelled around in order to develop their capacities.

For Portugal, the fifteenth century was the beginning of new possibilities which, until then, had been difficult to bring about, in terms of the conquest of other worlds. At this time, new tastes were developing and an interest in works designed for principle churches and cathedrals of the realm was awakened (Pereira, F.A. 2001). Gradually, artistic movements broadened and began to receive support from high places in the ecclesiastical order. There were also Flemish artists who settled in both regions, feeling this working environment to be propitious.

At the same time, a great burst of energy was released, in the form of enthusiasm for works of fine art by the nobility and the Portuguese crown itself. This movement gave rise to many Portuguese and Luso-Dutch workshops, taking orders from the monasteries on a national scale as well as parish churches, greatly increasing their economic potential. Many paintings were created as single works, while others started from common models but finished with slight variations depending on the artist. The period of D. Manuel was characterised as being very productive, and is known as the Golden *Manueline* age. Certain influences that were adopted during the Renaissance would come together to develop towards the genesis of Mannerism.

In the time from the death of Dom Manuel in 1521, up until the end of the period of this study there was a concentration of paintings completed that were possibly touched by the same hands and used the same materials under the influence of the same prevailing ideas. This situation led to an enrichment of new alliances between the two kingdoms. D. João III married D. Catarina, sister of Emperor Carlos V. The growing interest in art continued throughout the reign of D. João III, not only because of the king's close connection to the Catholic church, by whom he was known as 'the Blessed', but also because of his contact with various artists, especially painters.

This contact served to lend both social and cultural support to the church, bringing together patrons, nobility and clergy. This also included the support of religious orders and institutions. This whole environment was conducive to painters and apprentices coming to work in Galicia, both in the Cathedral of Santiago, in the Grand Hospital or monastic and parish churches, during this period. And there were sufficient incentives for Portuguese artists to find great success when they moved there. Contacts between workshops rendered all the assistance necessary for various types of work. For example, the work of Pedro Noble at the Cathedral of Santiago. In 1552 the painting of the church of São João Sisto has certain aesthetic and formal features which may be attributed to a Portuguese painter or Portuguese workshops. In the Cathedral of Braga a small fragment of a possible *Annunciation* shares corresponding features with the *Angel Musician* of the Cathedral of Santiago. [File7] Also, in the *Capela da Glória*, [File 8] attached to the Cathedral of Braga there is a large set of geometric paintings. In the vast expanse of interlaced patterns we find a pure Moorish flavour, which is evident, although sparsely dispersed, among many murals in Galicia.

We also recognize the complications which arise when paintings on boards are moved around, as it contributes towards the spreading of influences and the

transference of models and patterns from one centre to another. For example, there is the painting at the church of Lamas which is equivalent to a small detail of a painting of the portrait of D. João I, whose author is unknown. We found that the original model came from Italy. [Form 20 A] + [B Sheet 20]. From Parga we show evidence of the influences of prints on the works of the painter Fernando Galego [29 E]. In the church of the Prado found a similar composition to one in the chapel of St. Cyprian (S. Cibrom) perhaps the work of a painter or workshop of Galicia, seen here in a detail of the approach and inscription to St. Cyprian [31 A]. Furthermore, we find a connection between the Prado painting and the painting of St. Torcato [B 31] in the palette of chromatic values.

Nevertheless, we feel the Cathedral of Santiago, above all, to be at the core of everything and everyone: the font of collective memory echoing affirmations of faith. In analysing S. Pedro in the painting of the Chapel of Nossa Senhora da Assucena, we establish some parallels with S. Pedro de Peredo dos Castelhanos.

There are differences, but it is the iconic intention of the presentation of S. Pedro that predominates in this representation. The paintings of Vasco Fernandes and Gaspar Vaz, more elaborate due to the oil, were certainly the models used for orientation [sheet 35 B] + [form 35 C] + [tab 35D]. Also in the Chapel of Sancti Spirit on the subject of *Lamentation*, attributed to Sixtus of Friesland, we find marked similarities with paintings coming from Galicia. Likewise the Church of Santa Leocadia [sheet 34] with Outeiro Seco [plate35H] where the composition and placement of the characters are very similar, which leads us to speculate that they are works by the same author. Then there are these [plate 35J] patterns of eight pointed stars, belonging to the Cathedral of Santiago worked in polychrome granite, bearing striking similarities with the standards of the Chapel of Glory and the ornamental patterned art of Armenia of the thirteenth century. The taste for these patterns is reflected in a taste for the art of

the tombstone, such as in this illustration.[file 37] In Sisto [file 39F] the date engraved on the stone shows a difference of 23 years between the two examples, and also, see slight changes in accent and contour. In the Church of the Valley (*igreja do Vale*) [sheet 41B] we feel a very close parallel between the Last Judgment and the Inferno, an oil painting of MNAA which had belonged to a convent. Both bear similarities with episodes represented by Beato Angelico.

We also reflected on the fundamental principles of the existence of the paintings. In this respect we believe it is instructive to consider a project such as that carried out by Giotto, this painting being primarily a technical work, applied through the practical restrictions of the workshop. It is true that we can consider the images are mostly a reminder to help recall a mystery or the life of a saint, according to Friar Bartholomew of the Martyrs, cited in his Catechism⁴ calling to mind Jesus Christ and his mysteries. Then there is still inflammation of the affections, which is stronger on the eyes than on the ears.

Take the case of S. Sebastian who is widely represented in such a state of inflammation of the affections and thus having a prophylactic effect, warding off evil. To be pierced by arrows is to bear the mark against the plague. But in fact, the Saint did not die not of this particular form of martyrdom but from a blow from a stick, which is not depicted because the deeper impression of the arrow wounds would have the greater effect. Also consider S.Gregório Magno's "Liber idiotarum", a book for the illiterate. According to our investigations in Portugal, from examples that we studied, devotion to the Passion of the Lord was not as pronounced as in Galicia. The images in the north of Portugal seem to us to be of a more devotional than doctrinal character, although the latter is not totally absent. This is the case with fragments of the *Inferno* of the churches: P9, P28, P97; Given the degraded state of the painting, it was not possible to confirm whether they made up part of a version of the Final Judgment. We

found that paintings on the Passion of Our Lord appear in the churches near the border. This actually highlighted differences between the two territories. For a final assessment, we compiled a comparative chart showing differences in iconography.

Our work has allowed us to find artistic differences between northern Portugal and Galicia. Despite some trends that crossed to Galicia by way of Santiago, there has always been a frontier regarding sources of inspiration, creativity, artistic movements and the inheritance of different customs. Seeds have been sown and inspiring ideas have led to achievements whilst cross fertilization has enriched the neighboring lands.

Finally, we found one more direct link between the artistic sources of Galicia and Portugal. This was the Codex Calixtinus in which ideas came mainly for the representation of São Tiago and São Tiago Matamouros. In this respect we make mention of elements that can be identified as Muslim. We have only one case of São Tiago Matamouros and this is beyond our geographical range of study, being in the Alentejo chapel of "Aivado", near Evora. The Galician-Portuguese songs of Santa Maria represented another significant artistic medium. They are patterns, themes and compositions of a universal quality and theme. Given their specificity, they were an excellent way to inspire similar creations, while serving other purposes, artistic or otherwise.

We should also consider the importance of written and graphic sources corresponding to paintings coming from Venice in 1494, [Ficha23] an incunabulum printed in Portuguese from 1495, and the Alcalá press in 1511/1514, as in the examples in the files [23 Sheet D] and [File 23 E].

Another question leads us to reflect that in Galicia it becomes more common to include portraits in murals where even Portuguese characters appear. While in Portugal, portraits are more usually found in easel painting and prints, an increasingly common practice in Renaissance art. In Portugal some works of stone (B/ R), were

integrated into the architecture. There is also royal iconography, much like medal-type models that appear in the painting of the Chapel of the Cathedral of S. Pedro. In both cases the language contains a flavour of the Renaissance.

In both regions, we found very similar features for the preservation of the murals. In most cases, the paint is kept stable due to the high quality and durability of the buildings in which they are housed, although in many parish churches conditions for stability of the paint were far less evident.

In Galicia the paintings were coated with lime to prevent the spread of disease due to the plague. In Italy, most of the paintings were not covered, because despite the wide proliferation of art, it was seen as being too important to be covered, notwithstanding some changes to the law enacted by the Council of Trent.

As ever, the Cathedral of Santiago de Compostela stands, almost as a city in its own right:

Source-Witness- Work-Document-Bridge.

Galicia and Portugal are both part of Europe, both share a common peninsular. We have a language that separates us, but also a language that unites us. Santiago is a star and the pride of Spain, but also of the entire Iberian Peninsula.

LISTA DE ABREVIATURAS

CONSULTA/SIGLAS

ACSC = Arquivo da Catedral de Santiago de Compostela

AHSCML = Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

BDGEMN = Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

BGUC = Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

BNB = Biblioteca Nacional do Brasil

BNL = Biblioteca Nacional de Lisboa.

BNM = Biblioteca Nacional de Madrid.

BNP = Biblioteca Nacional de Paris.

BHUV = Biblioteca Histórica da Universidade de Valência

BPB = Biblioteca Pública de Braga

BPMP = Biblioteca Pública Municipal do Porto.

CSFSC = Convento de S. Francisco de Santiago de Compostela

EhZ 1492 = Aurea Expositio, 1492.

EhZ 1520 = Aurea Expositio, 1520

FLUL = Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

FLUP = Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Fs 1513 = Flos Sanctorum, 1513.

Fs Loyola = Leyenda, 1520.

FsR = Flos Sanctorum, 1494.

FsVg 1540 = Vega, P., 1540.

LdL 1483 = Légende dorée, Lyon 1483.

MCGL = Museu Calouste Gulbenkian. Lisboa.

MGV = Museu de Grão Vasco. Viseu.

MNAA = Museu Nacional de Arte Antiga

MPRADO = Museu do Prado, Madrid

PAXG = Património Arquitectónico-Xunta da Galicia

AGRADECIMENTOS

A realização de um trabalho de Doutoramento é verdadeiramente um desafio de enorme acção, tanto na vida profissional e pessoal, nomeadamente no caso particular para quem se apresenta a estas provas académicas com uma vida já longa.

Para conseguir foi forçoso impor uma enorme determinação individual no trabalho de investigação, reflexão, pensamento e escrita, obrigando frequentemente a um isolamento na busca de resultados que conferissem essas matérias.

A primeira palavra de gratidão vai para o nosso orientador, o Professor Doutor Juan M. Monterroso Montero que desde o primeiro dia confiou e aceitou o projecto, aconselhando nas questões postas a sugestões e ideias de modo a prosseguir sem desalentos. Com a particularidade de ao longo deste tempo, estar sempre disponível a todas as vezes que o solicitavam para a troca de impressões e partilha de dificuldades.

Ao Senhor Professor Dr. Ramón Yzquierdo Perrín – que tivemos o privilégio de conhecer durante os nossos estudos curriculares na Universidade da Coruña onde nos estimulou e nos confrontou de uma forma excepcional para o comparativismo entre as duas realidades-Galega-Portuguesa, como depois todo o incentivo cultural e a sua grande generosidade humana.

Ao Professor Don Jaime Delgado Gómez, pelo seu acolhimento sempre presente e na cedência de documentação e de estudos, que muito reconhecemos.

O nosso agradecimento ao Professor Dr. Xosé Manuel García Iglesias, pelo entusiasmo.

À Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, Xunta de Galicia, que nos permitiu valioso apoio junto do Sr. Arquitecto Germán Hermida Noval e seus colaboradores durante o período de estudos da nossa pesquisa.

Mas também aos nossos colegas de Doutorado, em particular à Julia Giménez e Blanco Fandiño devemos conselhos continuados e disponibilidade sempre presente. Ao Isaac Alonso Estraviz e Manuela Ribeira Cascudo, agradecemos toda a hospitalidade ao longo deste tempo.

Agradecemos ao Frei António José de Almeida a constante disponibilidade e ajuda na partilha do seu saber humano, teológico e iconográfico.

Aos diversos serviços técnicos onde consultamos documentação realizando contactos, os nossos agradecimentos: Biblioteca Pública Municipal do Porto: Dr.^a M. Adelaide Meireles, D. Isabel Proença; DREM: Arquitecta Adriana Amaral, Dr.^a Ana Filipa, Dr.^a Maria João; Biblioteca Nacional: Dr.^a Maria Luísa Cabral; Museu Alberto Sampaio de Guimarães: Dr.^a Isabel Fernandes; Museu da Sé de Braga; Dr.^a Fernanda Barbosa.

A todos os investigadores e padres quer na Galicia como em Portugal com quem falamos ou expondo ideias, queremos agradecer em particular a Don Miguel Ângelo Garcia Iglésias.

Padre Cândido de Azevedo, Ernesto Iglesias Almeida e ao amigo sempre disponível Monsenhor João Parente.

Aos colegas das Artes, vai a nossa profunda gratidão ao incentivo cultural permanente à Arquitecta Elisabeth Évora Nunes ou o apoio amigo e incansável do Professor Pintor Lima de Carvalho. Agradecemos à Dr.^a Manuela Cunha todo o seu contributo e sugestões.

Mas também há uma dívida de gratidão com quem contactamos há muitos anos, pelos seus ensinamentos deixados como património de memórias, queremos recordar entre os desaparecidos, Abel Moura, Artur de Gusmão, C. A. Ferreira de Almeida, Lagoa Henriques, Manuel Pedro Rio de Carvalho, Rogério Ribeiro e ainda *In memoriam* não podemos deixar de lembrar a nossa profunda gratidão à ilustre Prof.^a

Luciana Stegagno Picchio, colaboradora de Roman Jakobson, insigne lusitanista e brasilianista, a maior especialista das culturas portuguesa e brasileira, pela generosidade em nos convidar para a Università degli Studi di Roma «La Sapienza» para proferir comunicações da nossa especialidade.

Queremos vivamente lembrar os amigos de sempre com a clareza e ponderação em trocarmos ideias científicas, em debatermos conceitos. Com a assiduidade permanente da amiga Pintora Flor Campino, Prof. Dr. Henrique de Almeida Chaves, Dr.^a Maria José Castro Chousal, Poeta Fernando Chevarria, Professora Dr.^a Filomena Melo. Não podemos deixar de mencionar a nossa gratidão a Dr.^a Maria Gagliardini Graça, por acreditar no interesse desta investigação, num estímulo de apoio constante.

Cumpre agradecer a todos quantos nos ajudaram, directa ou indirectamente ao longo deste trabalho facultando informações e manifestando interesse pela temática e resultados que possam daí advir.

E finalmente para o Gilberto companheiro das longas e demoradas deslocações a nossa maior gratidão.

*“Eis aqui, quase cume da cabeça
de Europa toda, o reino Lusitano,
onde a terra se acaba e o mar começa,
e onde febo repousa no oceano.”*

Luiz Vaz de Camões (1524-1580), “Os Lusíadas”, Canto III

I. INTRODUÇÃO

I.1. Tema, a problemática e a complexidade

Pinturas murais da Galícia e Norte de Portugal: temática e complexidade

O acontecimento deste trabalho partiu de uma tese de mestrado realizada na Universidade Nova de Lisboa na década de oitenta. Assim como outros pequenos estudos à volta desta matéria que fomos concretizando. Sentimos o percurso de um longo tempo, naturalmente com algumas interrupções devido à sua natureza e à complexidade do tema.

Na referida altura, levantámos o interesse pelo estudo desta matéria – A pintura mural em Portugal, nos fins da Idade Média e princípios do Renascimento, assunto até aí pouco estudado.

Um dos objectivos assentava fundamentalmente na tentativa de abordagem sobre todas as pinturas murais, tão ampla quanto possível, a cobrir as pinturas existentes em todo o país. Sistematizando todos os elementos importantes relativos ao mesmo, despertando nas consciências a importância desse património.

O corpus constituído, foi o resultado do levantamento sistemático de todas as murais conhecidos à época e respectiva bibliografia, assim como noutras fontes documentais e iconográficas (visitações, memórias paroquiais, artigos diversos e outras informações) em Portugal Continental. Durante esta investigação conseguimos ainda localizar oito pinturas murais desconhecidas.

Dada a extensão e diversidade de localização geográfica, de Norte a Sul do país agravado pela pressão na data de entrega desta prova Académica, não tivemos possibilidade de trabalhar este corpus, com o grau de profundidade que a nossa preparação de base de pintura nos permitia. Limitamo-nos à leitura de cada obra nas suas especificidades, quanto mais algumas delas apresentavam sobreposições epocais lembrando palimpsestos.

Pelo pioneirismo do nosso trabalho e pela ausência de investigadores sobre este tipo de pintura no início dos anos oitenta em Portugal, restringimos à análise de cada testemunho pictórico em função das condições ambientais que permitia ou não a sua observação. Desse modo demos importância à essência do seu tema, tanto no desenho como na expressividade cromática. Entre 210 testemunhos levantados, conseguimos numa parte ir além do estudo já citado, nas quais a problemática de leitura permitiu a atribuição de estilos ou correntes, afinidades e hipotética datação.

Ainda teria sido possível neste corpus (tese de mestrado) estabelecer a uma malha de análise e de cruzamentos:

Dimensão da simbólica Cristã expressa através da experiência plástica de acordo com as orientações doutrinárias (*ars antiqua* e *ars nova*) economia do dogma. Como também avaliar a estrutura e hierarquia das composições eram factores determinantes dessa matéria.

Desde finais do séc. XIX que muitos historiadores portugueses procuravam os verdadeiros testemunhos de pintura mural antiga, de modo a encontrar equivalência artística e temporal com a famosa pintura de Nuno Gonçalves. Várias obras encontradas deram estímulo no prosseguimento desses trabalhos. Inclusivamente permitiam identificar estilos e conceitos estéticos as quais reflectiam fontes de inspiração diversificada. Em outro aspecto, em relação à pintura de retábulo houve situações difíceis de ultrapassar quanto à identidade rigorosa de certas obras pintadas sobre tábuas. Sendo um problema aparentemente simples não o é, por terem procedências diversas como: extintos conventos, colecções particulares, aquisição em leilões ou de fundos antigos de museus. Mas inversamente se passa com a pintura mural, pois esta depende e vive com a arquitectura, fazendo parte da sua história. Tendo por base a conservação dos Edifícios e Monumentos Nacionais e de pinturas

murais, surge todo o apoio da DGEMN,⁶ pondo em destaque a importância nas investigações realizadas e estudadas por Vergílio Correia. Seguindo-se a bom ritmo várias publicações após o séc. XX. Nesse contexto, a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, começou com obras de beneficiação a igrejas sobretudo românicas pondo em evidência, por força das circunstâncias algumas pinturas parietais.

Para resolver a conservação e respectiva manutenção das pinturas murais no território português, foi criada nos anos sessenta o único Instituto estatal José de Figueiredo. Tinha a função de participar em campanhas de trabalho por todo o país, com técnicos especialistas, numa revisão constante. Nesse sentido, a conservação e manutenção tinha de ser de modo consciente, pois cada caso surgia uma situação diferente.⁷

Quando em 1989, foi conhecido o estudo de Garcia Iglesia sobre Pinturas Murais de Galicia, podíamos constatar na sua introdução as seguintes considerações: *"...é conveniente subliñar á hora de fazer unha valoración xeral da pintura galega é que esta, en termos xerais, responde á condición de "finisterra" de Galicia. Os diferentes estilos que se poñen de moda na Europa occidental en tempos sucesivos teñen aquí un eco peculiar, xustificado en parte por ese distanciamento dos núcleos nos que se forxan as liñas mestras das diferentes correntes artísticas que se poden localizar, por exemplo, en Italia, Francia ou nos Países Baixos. Sen embargo, hai un feito que tende a achegar Galicia ós ritmos da cultura europea: o papel de Compostela como punto terminal de diferentes camiños que traen ata aquí influencias variadas"*⁸.

⁶ Primeira publicação: DGEMN, *Frescos*, Porto, 1937.

⁷ O apoio técnico na conservação e restauro da pintura mural em Portugal, teve lugar entre os anos de 1970 a 2004, pelo Instituto José de Figueiredo.

⁸ José Manuel García Iglesias, *Pinturas murais de Galicia*, 1989, p.13.

Mas num passo adiante verifica-se que muitas das questões são comuns ao espaço Luso- Galaico. Lê-se aí que *“A presencia en Galicia de pintura anterior ó s. XIX resulta hoxe, en liñas xerais, escasa, o que non quere dicir necesariamente que houbese pouca pintura ó longo da historia. O que ocorreu máis ben é que, por razóns diversas, o patrimonio pictórico galego foi perdéndose no transcurso do tempo, e na última época pódese sinalar, en certa medida, unha agudización do problema. Botóuselle a culpa destas perdas ó clima, dado que a humidade é mala compañeira da pintura. Evidentemente, o clima non favoreceu en Galicia a conservación, pero non é, nin moito menos, o axente principal de destrucción; hai casos, como o de San Pedro de Rocas, en que a pintura permaneceu inalterable en condicións ambientais negativas e, sen embargo, non pode resistir na actualidade o golpe mortal dunha actuación humana irresponsable que incide negativamente na súa adecuada conservación.”*⁹

Estas palabras do autor revelavam um combate semelhante com o que se passava no espaço Português. Não é difícil esse entendimento dado que, apesar de Portugal ter uma configuração geográfica muito particular, existem imensos aspectos comuns com as terras galegas nomeadamente na língua, na literatura e na arte. Estes aspectos marcaram uma influência mútua entre a Galicia e Portugal cujas afinidades foram crescendo ao longo dos tempos, opondo-se quer na situação geográfica, quer no que toca à orografia, de atmosfera mais Atlântica, a um Portugal do Sul com características manifestamente mediterrânicas.

Olhando a Península, constatamos que, quanto ao solo, são imensas as relações de semelhança. A Galicia pode equivaler ao Minho, as províncias consideradas montanhosas são as regiões de Leão e Castela que correspondem às terras frias de Trás-os-Montes e Beiras. As planícies de Espanha estão em consonância com as

⁹ José Manuel García Iglesias, *Pinturas murais de Galicia*, 1989, p.13.

províncias do centro, Alto e Baixo Alentejo. Mais a Sul de Portugal, o Algarve tem o clima compatível com a região mediterrânea da Andaluzia.

Todo o sistema de constituição dos povos e sua sucessão foram determinados por diversos factores que tiveram como referência o perfil geográfico da Península. Desde a época remota da Ibéria que encontramos em Espanha e Portugal ruínas de cidades as quais denunciam fortes raízes da humanidade através de testemunhos e objectos provenientes de escavações arqueológicas. No Norte de Portugal foram realizadas pelo arqueólogo Martins Sarmiento destas resultando um museu em Guimarães o qual personaliza todo o trabalho dignificando o seu nome e valorizando esse importante acervo.

Sinais semelhantes encontram-se nos museus: Pontevedra, Ourense, Coruña, Santiago, Melide, Lugo, Vigo. Mais expressivo ainda é a forma escultórica na solução estética do Galaico-Lusitano.

Desde peças da época Paleolítica à época castreja e Galaico-romana, o espólio recolhido reflecte o percurso de uma cultura comum até à Idade Média. O povoado da Citânea de Briteiros, (a 2 Km da cidade de Braga) assim como o castro de Santa Tecla apresentam construções de planta circular que é uma característica dos castros do noroeste os quais estão situadas em zonas altas de protecção e de defesa e envoltos de muralhas de pedra. Nas várias peças expostas claramente reconhecíveis das suas funções, predominam argilas, ossos e pedras. A grande diversidade de incisões lineares, de motivos geométricos repetitivos, vai ser um léxico de nascentes de formas e de influências ao longo da história.

No século VII, teve lugar na Espanha a arquitectura visigótica, sendo exemplo a bela igreja de Santa Comba de Bande, (Ourense) cujo estilo veio igualmente para Portugal onde existem testemunhos dessa arquitectura. Com a conquista dos Árabes, essa influência toma maior relevância no sul de Portugal. A

Arte Moçarabe assimila a herança hispana-visigótica, monástica e civilizacional, com características próprias de tais persistências. Por outro lado, em todos os domínios da arte se manifesta o reflexo das influências da vida religiosa e social.

O românico irradiou de Santiago de Compostela e expandiu-se em Portugal de Norte para Sul, adquirindo grande importância numa inter-relação de unidade expressiva da arquitectura, na concordância com o material de granito da região.

A arquitectura românica espalhou-se por toda a península até ao século XI, e continuou resistindo até depois disso com elevado significado em toda a zona norte do território português.

Durante o século XII duas cidades, Braga e Coimbra, dominavam a vida portuguesa. A Sé de Braga, começada nos finais do século XI, é considerada o modelo exemplar do românico. No entanto nas zonas fronteiriças as igrejas tomam influências directas às da Galícia o que se pode considerar uma particularidade muito comum dessas zonas. Aí encontramos elementos de valorização da arquitectura semelhantes aos que se encontram do outro lado da fronteira.

Encontramos em muitas povoações raianas de Portugal e Espanha uma manifestação perfeita do comunitarismo: as terras e rebanhos são administrados de um modo colectivo. Assim a vivência entre os dois países em diversas aldeias teve um carácter muito particular de fraternidade e de união, que foram desenvolvendo laços de amizade e criando ligações familiares.

Também o paralelo entre Galícia e Portugal se pode estabelecer em relação às transações por via marítima. Assim a localização de certas vilas portuárias proporcionou um envolvimento de compromisso no comércio marítimo de algumas cidades com o Norte da Europa pondo em referência Vila do Conde e Coruña como pontos importantes, de acentuado desenvolvimento do século XV ao século XVI.

O aprofundamento comparativo dos diversos testemunhos artísticos poderá representar uma mais valia no conhecimento das movimentações dos artistas ou encontrar respostas para questões tão diversas situadas em zonas geográficas contíguas. Assim, a compreensão desses sinais dá-nos explicação de modo a recuar no tempo.

Segundo a observação de Monterroso Montero: El Maestro de Sixto. (Un ejemplo de la presencia de pintores portugueses en Galicia durante el siglo XVI)

“A lo largo del siglo XVI es un hecho reconocido por todos que la separación formal existente entre Galicia y Portugal no se corresponde, en especial en el área noroeste de la Península, con una diferenciación cultural o artística. Al menos desde finales del siglo XV y, sobre todo, a lo largo del siglo XVI son numerosos los nombres de los artistas gallegos y portugueses que trabajan indistintamente a uno y otro lado del Miño. En su mayoría se trata de maestros de obras y canteros que llegan atraídos por las grandes empresas arquitectónicas que a principios del Quinientos se emprenden en Ciudades como Santiago de Compostela-la construcción del Hospital Real y del claustro de la Catedral de Santiago-y Ourense – la reedificación de buena parte de la fábrica de su catedral, gravemente dañada en los enfrentamientos de la nobleza de los últimos años del siglo XV¹⁰.”

¹⁰ Juan Manuel Monterroso Montero, “El Maestro de Sixto. (Un ejemplo de la presencia de pintores portugueses en Galicia durante el siglo XVI)”, en *Actas del Encontro sobre as transformações na sociedade portuguesa 1480- 1570*, Lisboa, 1996, p. 1-31.

Em relação aos estudos realizados por VILA JATO, M^a. D., “El Hospital Real de Santiago y el arte portugués” em homenagem ao Professor Dr. D. Jose M^a. de Azcárate y Ristori. *Anales de Historia del Arte*, n^o 4, 1993-1994, p. 299-307;

«El primer renacimiento galaico-portugués: influjos mútuos», *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, I, Mérida, 1992, p. 351-356.

As afinidades estéticas-estilísticas da Arte na cultura Galaico-Portuguesa, são dignas de uma acentuada reflexão e estudo nomeadamente no campo da História de Arte.

Ambas têm na sua herança genética o grande Oceano Atlântico, o qual sempre foi uma porta de saída e de entrada para um mundo a descobrir. Objectos diversos chegaram até nós de proveniência longínqua e são marca indelével e prova evidente da importância que tiveram ao longo dos tempos; A esse respeito sentimos que Galiza e Norte de Portugal, comungam em particular de um abraço de Terra e de Mar.

As origens da arte galaico-Portuguesa, são muito remotas e por vezes obscuras. Recentemente temos vindo a confirmar o desenvolvimento que teve na mentalidade simbólica medieval, no alongamento da produção artística e nos conteúdos litúrgicos da Igreja. Desde os primórdios da Arte Românica surge a obra fundamental elevada a Catedral de Braga, consagrava-se a simbólica peça arquitectónica medieval. O que significou a uma ponte imaginária com a Catedral de Santiago. Criando nesse domínio referências formais muito acentuadas pelas muitas igrejas portuguesas que pertenciam à Diocese de Tui¹¹.

Toda a Arte românica implantada na arquitectura e escultura se prolifera no norte do território configurando mais aproximação no caminhar para Santiago. As igrejas paróquias e de mosteiros dão-nos em grande parte um iluminar na tradição bíblica, na herança de um mundo humano e de espiritualidade comum¹².

Contudo a esse respeito, importa destacar a Catedral de Tui, onde vamos encontrar relações e significados que inspiraram a linguagem plástica de muitas construções românicas, nomeadamente em tímpanos, capitéis, cachorradas e modelos afins. Justificando assim os templos mais próximos do espaço português. Onde

¹¹ Ramon Yzquierdo Perrín, *Reflexiones sobre el Arte Románico de Galicia y Portugal*, 1999, p.47.

¹² Pascual Galindo Romeo, *Tuy en la Baja Edad Media: Siglos XII-XV*, 1923, p.127-129.

certamente haveria mobilidade de trabalhadores e oficinas ligadas à mesma corrente estética e criativa. E em situações pontuais com muitas igrejas da Galícia. É desse modo que a arquitectura vai ser o suporte da pintura que vai aparecendo nos interiores das igrejas de ambos os lados dos territórios. O aprofundamento comparativo dos diversos testemunhos murais poderão representar um conhecimento mais alargado e rigoroso das influências que chegaram aos povos da Península, quer através do Mediterrâneo ou do Atlântico.

Ainda que possamos admitir a facilidade na circulação de pessoas por caminhos terrestres, eram objectos de escolha e de capacidades individuais. O reconhecimento para outras alternativas eram evidentes, dadas as condições geográficas da Galiza, com uma enorme distribuição de terras portuárias. A tendência na procura de outros trajectos de vida, foi essencial para um fluxo determinante de comércio marítimo, desde finais do século XII até durante o século XIII, segundo estudo de Elisa Ferreira¹³. Assim as movimentações sobretudo de importação de mercadorias vão ser importantes na comunicação das influências e passagem dos produtos. O porto da Coruña torna-se o mais destacado internacionalmente, com importação de panos e exportação de peixe. Todo este intercâmbio vai dar origem a rotas regulares da Flandres e da Inglaterra. Imagina-se que o comércio externo era considerado uma simples operação de troca. O mesmo se passava em Portugal no tempo de D. Afonso III, no ano de 1253,¹⁴ «nenhum negociante estrangeiro levará mercadoria se não trazer outra que valha e manda que a exportação se faça por mar». Podemos entender que essa correspondência era considerada a mesma transacção comercial. Toda esse comércio constante de “panos” de proveniências distanciadas,

¹³ Elisa Ferreira Priegue, *Ciudades y villas portuárias del Atlántico*, 2005

¹⁴ Gama Barros, *História da Administração Pública em Portugal nos séculos XII a XV*, 2ª edição, X, Lisboa, 1950, p.127.

vão expandir de forma silenciosa gostos e padrões, reconvertidos na multiplicidade de funções. Impondo-se de certo modo esses elementos na valorização da escultura, ou num papel mais decisivo no desenho e na pintura. Ao reflectirmos sobre os aspectos das pinturas murais nas Igrejas de ambos os territórios, estas vão-se integrar sobretudo na Arquitectura românica existente, tapada por vezes ou anulada com alterações dos espaços. Apesar que desde o século VII ao século XI/XII, persistirem as formas tradicionais de temperamento monástico e de civilização. A Arte Moçarabe assimila a herança hispana-visigótica e muçulmana constituindo uma das significativas manifestações de tais sobrevivências.

Reconhecemos que uma grande parte das pinturas murais da Galicia têm uma determinada predominância cronológica e artística, oscilando entre obras pictóricas (pontuais) do século XIV/XV até finais do século XVI.

Em oposição ao que acontece no Norte de Portugal em que encontramos numa área muito alargada vestígios antigos de pintura mural, sobretudo na província alentejana os testemunhos desta arte remontam, com excepção dos frescos de Monsaraz e de São Cucufate, dos meados do século XVI com alargamento a finais do século XVII.

Numa tese de mestrado por nós apresentada nos anos oitenta, levantámos o interesse pelo estudo deste matéria – as pinturas murais dos fins da Idade Média até princípios do Renascimento¹⁵. Assunto pouco estudado apesar da existência de brigadas móveis de apoio a este património que teve a duração entre 1970-2004. Da responsabilidade do Instituto José de Figueiredo dependente do Instituto Português do Património Cultural, a competência dos seus técnicos era um reconhecimento no

¹⁵ M. Teresa Cabrita Fernandes. “Pintura mural em Portugal – Nos finais da Idade Média, princípios do Renascimento”, Director: Artur Nobre de Gusmão, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Departamento de História da Arte, 1984.

resultado dos seus restauros, assim como a manutenção e conservação das pinturas existentes.

Esta dissertação abrangeu somente a pintura mural-fresco, deixando obras de referência de ciclos retabulares que têm sido estudados até aos nossos dias. No entanto tomamos em consideração que tanto no século XV como no XVI, muitos artistas realizavam obra em diferentes técnicas pictóricas, como a tempera e o fresco. Há contudo que reconhecer a importância de trabalhos de investigação ligados à movimentação de artistas entre o Minho e a Galicia de vários historiadores portugueses, destacando-se Vítor Serrão, pondo em destaque a importância das trocas comerciais, do qual refere:¹⁶

I.2. Metodologia e plano

Sentia-se uma cooperação cultural cada vez maior entre os dois espaços ibéricos, o que nos entusiasmou com larga antecipação, na recolha de uma vasta documentação.

Iniciamos um trabalho de investigação na Universidade da Coruña, o que nos aproximou ao património histórico e cultural da Galicia. Com efeito, fomos progressivamente tomando conhecimento desses testemunhos, numa estruturação para o nosso estudo.

Procuramos entender melhor a linha simbólica dos caminhos de peregrinação durante a Idade Média, às afinidades espirituais em direcção a Santiago de Compostela. À semelhança com a relação dos reinos da Galicia e Portugal no século XVI.

Numa segunda fase, partimos de uma base fundamental, a obra sobre pinturas murais de Galicia (1990) do prof. Garcia Iglésias. Desse modo foi o nosso suporte de

¹⁶ Vítor Serrão, *André de Padilha e a Pintura Quinhentista*, 1998, p.82.

orientação para a nossa pesquisa. Implicava um estudo ao nível estilístico, cronológico e temático. A partir dessa sistematização foi o longo trabalho de campo em todos os templos dispersos, que considerávamos possíveis no nosso estudo comparativo. Apesar de muitas pinturas não apresentarem ressonância em paralelismos, obrigando-nos a fazer uma selecção criteriosa, de forma a manter equilíbrio e unidade de conjunto no projecto final.

Numa fase seguinte foram as comparações entre as pinturas dos dois espaços do território. Onde tentamos encontrar fontes de ligação de estilo, filiações, composições e iconografia. Nessa sequência realizamos um tipo de tabela abrangendo todas as pinturas analisadas na **Galicia**, marcamos **G169**. Assim como outra tabela para as pinturas relativas ao espaço português, marcamos **P105**. Nas referidas tabelas decidimos por **símbolos** em relação à **cronologia**. Colocamos essas indicações nos inícios das tabelas. Desse modo tínhamos o levantamento total, a fim de prosseguir o estudo comparativo. Na tabela seguinte foi o balanço global dos temas. Usando a letra **G** (Galicia) e **P** (Portugal). No passo seguinte apresentamos um gráfico final dos temas em análise entre a Galicia e Norte de Portugal. Achamos interessante recuar no tempo, tentando num mapa do século XVII, do Reino de Espanha e Portugal e marcar as cidades concorrentes, Braga e Santiago de Compostela. Assim como as principais cidades de relevância na época do nosso estudo.

Seguidamente apresentamos uma lista das igrejas em análise [**F1 – F114**] as quais correspondem às pinturas. Onde aparece a letra **G** (Galicia), **P** (Portugal) e **GP** (Galicia/Portugal). Constan 43 igrejas com pinturas as quais foram numeradas em sequência e por ordem alfabética. Em cada igreja existe uma quantidade determinada de fichas onde é realizada a comparação visual das pinturas. Para uma melhor identificação as referidas fichas com o número respectivo da igreja, tem as letras que

foram necessárias a esse estudo comparativo. Por exemplo: para a igreja de **Açoreira** existe a ficha de identificação **P2** e as fichas comparativas: **GP2A**, **GP2B** e **GP2C**.

Depois desta lista que acabamos de expor, foi feita o estudo individual e descritivo da igreja e das respectivas pinturas para apoio às fichas. Com os itens que pensamos serem os mais significativos: breve descrição da igreja, localização das pinturas e a respectiva distribuição e descrição, ensaio comparativo e iconográfico, dimensão das pinturas, ensaio de filiação e cronologia, terminando com a bibliografia correspondente.

Em seguida colocamos dois mapas de 1679, onde tentamos localizar as igrejas do nosso estudo. Os mapas estão divididos em Oeste e Este para uma melhor visibilidade. No entanto a colocação dos pontos importantes foi de certo modo empírica pela não referência de muitos locais, prática comum até ao século XVIII. Na sequência criámos um terceiro mapa com recurso ao Google Earth, onde marcámos com estrelas numeradas as igrejas de 1 a 43 e com elementos circulares os locais com pinturas incluídas nas fichas comparativas. Devido à proximidade dos lugares existe alguma sobreposição nas marcações, sobretudo das estrelas. Para um melhor entendimento deste terceiro mapa, colocamos em seguida a lista das igrejas e respectivas fichas, bem como a relação dos locais com pinturas incluídas nas fichas comparativas.

Por último apresentamos as fichas comparativas, que são o suporte fundamental desta investigação. Onde as fichas referentes à **Galicia**, indicam a **Diocese**, **Município** e **Província** respectiva. Enquanto em **Portugal** indicam a **Diocese**, **Concelho** e **Distrito**.

Próximo do processo final, foi relevante estabelecer comparações temáticas e conhecer as tendências mais significativas. Tentando entender que as fontes de inspiração em alguns casos foram as mesmas, como as gravuras ou pequenas figuras de vulto.

Um dos aspectos que nos interessou ao longo desta pesquisa, foi o modo como o artista ou o profissional de oficina realizava todo o processo da técnica da pintura mural. Onde a camada pictórica assente na argamassa, poderia ter diferentes camadas cronológicas. Sendo destruída a mais antiga, para aderir a nova camada. Com efeito realizámos um curso de verão em Leon, que ajudou a entender melhor todo o procedimento do fresco, aliado à nossa formação de charneira

Por fim realizamos a conclusão de forma a reflectirmos sobre todos os passos deste trabalho, que sentimos que haveria sempre mais para acrescentar.

I.3. Elementos fundamentais da Pintura

São considerados componentes da pintura os instrumentos de base de toda a pintura, os quais apresentam-se no seu conjunto numa distribuição equitativa, ou então na valorização de uma, com ausência de outro ou de outros, estes instrumentos são sempre escolha e selecção do seu autor com propósitos assumidos ou por vezes quase apresentados intuitivamente sem consciência total dos termos da linguagem que está a utilizar.

Composição: Linear, Formal, Cromática

A composição é a ordem, o ritmo, constituindo a estrutura espacial dos elementos mais ou menos complexa, podendo apresentar linguagem visual extrínseca ou intrínseca nas suas fracções do conjunto. Deste modo a composição é a malha bidimensional dos elementos, onde um propósito compositivo vai ser através de fases determinante e complexo, germinando na multiplicação de estilos e correntes nas obras de arte. É essencial sublinhar que numa composição é um acto com o propósito de valorizar uma mensagem e explicitar conteúdos.

Em linguagem plástica, a linha é um elemento de registo gráfico com múltiplas funções, a sua execução em traços repetitivos, paralelos ou mistos de utilização, podem criar zonas uniformes como se fosse uma tonalidade.¹⁷ Consideramos que as linhas com cores ou na imitação das mesmas fazem parte integrante da pintura. Estes processos são muito usados na pintura a fresco para obter escurecimentos, ou criar modulações de impacto visual.¹⁸ Antes de se iniciar o trabalho a fresco deve-se analisar toda a área a fim de concretizar todas as ideias.

A linha é quase inventada, porque ela surge não da invenção pura, mas como marca do gesto, criando direcção, sentido ou forma, sendo um dos principais componentes da pintura e de toda a arte bidimensional muito próxima sempre da fronteira forma-fundo, tornando-se um dos elementos mais expressivos da arte de pintar e desenhar, faz o contraponto entre a pintura e o desenho. A linha descreve ou quase escreve a forma – a imagem, surge o primeiro e mais importante impulso do pensar.

A forma - pictórica ou não é um elemento que precisa de uma estrutura para surgir, como identificação. A forma tem que ter limites, a cor gera forma, a linha no seu mais puro rigor é forma e quase sempre cria forma. As formas têm quase sempre uma enorme semelhança com o real, com dificuldade se observa uma forma sem provocar uma semelhança com uma realidade, tudo tem forma tudo tem limite, com a única excepção do Universo, o infinito não contém a forma, não sendo possível representá-lo. Quando analisamos sobretudo certos detalhes da Natureza, este é na verdade um meio pleno de implicações estimulantes no nosso mundo criativo. Sendo

¹⁷ Francisco Pacheco, *Arte de La Pintura*, Madrid, 1990, p. 75.

¹⁸ Garcia Y Conesa, *Guía práctica de la cal y el estuco*. 1ª edi. León, 1998, p. 81.

possível confrontar ideias e entrar em domínios de linguagem artística. Admitamos materiais e processos variáveis entre obras, como questiona certos autores.

«La diferencia por la cual difiere de las demás, es que enseña a imitar con líneas y colores todas las cosas imitables de la arte y de la imaginación y, principalmente, las obras de naturaleza:…»¹⁹

Poderíamos tentar outros exemplos que vão surgindo com a prática de experiências de conteúdos cromáticos. Interpretar uma forma bidimensional é bem diferente de realizar a leitura para uma escultura. Perante isto recordamos como Miguel Ângelo se referia sobre as suas esculturas em mármore. Afirmava que a obra já estava no bloco, o certo é que aplicava o método da subtracção. Tinha a grande capacidade interior na visualização da forma, perante o material onde ia esculpir. Com efeito, sobre questões na Arte da pintura, houve alguns estudos que gostaríamos de realçar.

“La mayoría de las pinturas están compuestas de subconjuntos, un método con varias ventajas. En lo que se refiere a la percepción, permite al observador entender unidades muy fáciles de abarcar por el ojo, y alcanzar una imagen del conjunto al encontrar las relaciones entre los componentes. Este enfoque desde abajo complementa de manera muy útil la aproximación «desde arriba», es decir, la división de un todo en sus partes”²⁰.

Numa composição para além do domínio na acção manual e coordenação técnica, instrumental, e conhecimento dos materiais, a organização do espaço relativo à obra que vai nascer desenvolve-se em disposição metódica com uma série de factores, onde a harmonia de conjunto é fundamental para o equilíbrio da composição. Houve pintores principalmente na Idade Média que utilizaram esquemas próprios na

¹⁹ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, 1990, p.76.

²⁰ Rudolf Arnheim, *La forma visual de la arquitectura*, Barcelona, 1978, p. 105-106.

orientação das suas obras pictóricas, estando sem dúvida imbuídos por um estilo, corrente ou escola de pintura e sendo assim uma linguagem mais colectiva e epocal, do que pessoal. A pintura tem sempre uma mensagem, um conteúdo que vai ser apresentado por elementos relativamente complexos, mas que provém da ordenação dos componentes pictóricos, linhas, formas e cores, que fazem surgir figuras, ambientes, espaços, que provocam a narração, a mensagem, os conteúdos. É num saber complexo dos elementos que a “fabricação” (criação) então surge a representação - com as proporções e equilíbrio dessas componentes. A primeira ordenação é essencial na disposição das partes com o seu todo, a composição será a primeira acção consciente ou intuitiva presente, a qual pode exaltar uma destas partes (componentes) ou jogar com estes três factores (itens) onde as regras de composição surgem automaticamente como um acto impulsivo, tendo como regra fundamental o equilíbrio do conjunto das partes, através da colocação, situação e distribuição dos elementos (já conjuntos de componentes pictóricos) da obra de arte (pintura).

A cor elemento específico e indispensável da pintura, sendo de principal importância como componente pictórico essencial, sendo a mola de ligação à realidade, a cor não se representa, ela é em si a substância própria; amarelo ou vermelho, não está na pintura a representar o amarelo, dado ser amarelo, a cor conjuga-se naturalmente com os nuances, valores tonais, que percorrem a tonalidade das cores desde as mais saturadas às mais ténues, que a sensação de luz surge, torna-se evidente que a pintura não pinta a luz, a pintura representa a luz através dos objectos iluminados, provoca a sensação de luz e representa a direcção da luz (raios) pelo rigor do claro escuro. A cor tem uma interferência muito importante na identificação das coisas, consiste num factor de semelhança muito importante, a cor das coisas saturadas têm uma intervenção nos objectos próximos, ela irradia de objecto para objecto, propaga-se interferindo no espaço, constatar coisas é ver cores, sem cor não há visão

ou sem a possibilidade de ser visto não há cor. A luz gera a cor, luz-mãe de todas as cores e tonalidades, a cor é sempre característica da superfície no sentido exacto. Na acção de pintar surge frequentemente ligada à cor o brilho em cintilar, o reflexo da luz. Esta procura de efeitos especiais de acentuação lumínica corresponde a propósitos místicos ou simbólicos, onde a superfície dourada na pintura é testemunho desse interesse, sendo a cor a componente principal da pintura, também a menos conceptual dos factores, mais próxima e directa com a natureza, materialmente física, sendo o suporte fundamental da pintura.

Também para a estabilidade e peso das composições cores ou nuances podem interferir, consoante a sua colocação, dimensão ou motivo. Torna-se evidente que quanto maior for a composição temática, mais problemático é para o pintor dominar toda essa área onde vai projectar os elementos correspondentes à referida obra. Rafael artista do pré-Renascimento marcou com acentuada determinação amplas e magníficas composições, sendo de referenciar: *La disputa del Sacramento*²¹. Toda a zona do fresco está disposta numa espécie de cúpula semicircular onde a composição se centraliza num eixo. Desse modo cria duas zonas quase separadas superior e inferior, dando a ilusão de céu e terra. Ao alto Cristo está envolvido no seu trono ladeado pelas figuras dos Santos. Na superfície inferior sobressai o altar ao centro o qual faz ligação simbólica à hóstia. Este tipo de esquema vem à nossa memória a interessante pintura do *Juízo Final* na Igreja do Mosteiro de S. Clódio de Leiro. A proporção alargada da obra e dimensão tem uma aparente arrumação levada para um eixo central.

²¹ Francisco Pérez Dolz, *Iniciación a la técnica de la pintura*, 1947, p.225.

Perspectiva: Linear, Cromática, Escala

A perspectiva pode aparecer apesar de não ser essencial. Tratando-se de pintura de uma época determinada em que o autor está comprometido com essa representação, a perspectiva é conseguida através das linhas orientadas, no tratamento da cor ou seja mais saturada no primeiro plano e mais ténues nos planos seguintes. A pintura pela articulação de acções simuladas ou pela sua linearidade bidimensional, tem a capacidade de representar criando diferentes leituras em princípio de génese mais abstracta. É nesse sentido que Leonardo da Vinci falava em “coisa mental”²² a respeito da pintura. A nossa experiência visual abrange um vasto conjunto de aprendizagens que dilatam a noção de profundidade transmitindo uma leitura de espaço mais amplo. A questão mais complexa que o artista depara é a de manter o plano frontal pondo a condição de um objecto que se pretende evidenciar obtendo ao mesmo tempo certos graus de profundidade. O que pode ter eficácia visual, na aplicação ou situação das cores, um amarelo ou um vermelho sobre o branco pode avançar ou distanciar.

Através da diferença de escala, tamanhos das coisas e seres, cria-se a ilusão de espaço no sentido de efeitos de perspectiva. O artista deve ter o perfeito domínio dos materiais e a sua intrínseca representação vem com toda a prática executiva.

Desse modo, pensamos nos pintores da Idade Idade, marcados por um gosto subtil que se projecta na prática de um modo sucessivo. O que nos leva a sublinhar um dos aspectos que emergem de Umberto Eco « *O gosto das proporções chega já como tema doutrinal e só gradualmente se transfere para o terreno da constatação prática e do preceito produtivo;* »²³.

A criação de espaço no sentido de uma simulação de conceito a três dimensões, são pertença de perspectivas, a ilusão de volume, a percepção aparente de distância,

²² Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci*, Obra completa de Pintura e Desenho, (1452-1519), 2004, p. 106.

²³ Umberto Eco: *Arte e Beleza na Estética Medieval*, 1989, p. 57.

são efeitos conseguidos pela organização das linhas, das escalas e das cores, a estrutura linear com um sentido bem definido com conhecimentos do cone visual ou mesmo empíricos, e completados com as diferenças de escalas dos objectos e o tratamento adequado na aplicação da cor, criam a representação perspectica.²⁴ Sendo curioso que a própria construção da forma original, permite diferenças significativas. Passando a uma sensação visual de semelhança com o real, seja ele espaço exterior ou espaço interior. A capacidade de observação das coisas e a diferença tamanho-escala das coisas e seres, não era vulgar, o erro surgia facilmente no rigor da estrutura linear, a lógica do entendimento necessitava de conhecimentos geométricos, a precisão das dimensões dos objectos representados – pintados, para sugerir perspectiva necessita de muita atenção na organização do seu conjunto através de acentuações com diferentes nuances de luminosidade impondo rigor da gama tonal-cromática com exactidão e acerto. A pintura do Renascimento levou a um conhecimento do espaço de modo a colocar sempre em jogo aspectos das coisas aparentes, não impedindo que outras soluções surgissem em situações diversas. Os renascentistas hierarquizavam as situações dos vários elementos num espaço unitário tridimensional, dando equilíbrio ou requerendo ao mesmo tempo fundamento à referida temática.

A simulação do espaço tridimensional pode ser posta pelo artista através de conjugação de elementos e de cores consoante o jogo pretendido. Desse modo vimos que os renascentistas organizavam num espaço unitário, uma distribuição ordenada perfeitamente equilibrada.

O fruidor – observador de uma pintura é um individuo experimentado na acção de ver, tem uma capacidade excepcional de medir ou calcular as distâncias das coisas, tem certeza adquirida a conjecturar as velocidades das mesmas relativamente a

²⁴ Saul António Gomes, *Vésperas Batalhinas – Estudos de História e Arte*, Leiria, 1997, p.112.

si, tem uma percepção exacta daquilo que pode abranger, tocar. Assume facilmente a ilusão perspectica na pintura, estimando esta conquista da ilusão de espaço como algo insubstituível. A pintura emblemática, de formas plasmadas em fundos, com o mínimo de simulações de volume, tornou-se exemplar de uma época e ao mesmo tempo com uma expressão simples e austera. Pelas muitas carências de estrutura perspectica que a pintura mural é apresentada, revelando muitas vezes as dificuldades tecnológicas e os obstáculos do entendimento geométrico. Os pintores de murais enfrentaram um estilo próprio muito de acordo com uma época. O objectivo principal era cumprir um programa que à partida estava determinado, para a realização da pintura numa área pré estabelecida. A representação não cuidava do rigor perspectico, ou da exactidão cromática, mas de um sentimento em que a pintura era o sinal, onde o esquema conferia a directriz. Enfim, a contemplação é a concretização, no sentido do belo e do verdadeiro. Todo esse conjunto de valores pictóricos e habilidades técnicas estavam trabalhados consoante épocas ou artistas, na transmissão de temas bíblicos. O artista tinha perfeito conhecimento no tratamento das imagens, mesmo que a profundidade do espaço não fosse muito marcada, no caso das pinturas de Giotto.

Cromáticos: Cor saturada, Tonalidades

A cor ou tonalidades são o elemento principal da pintura, há quem diga que a pintura é um conjunto de cores, mas a pintura desta época vive muito de um jogo tonal ou a cor não aparece na sua intensidade total e sempre muito de diferentes alternativas cromáticas. Vem a juntar a folha de ouro que era muito usada, tinha uma atracção enorme pelo seu brilho que ligava a um sentimento espiritual encaminhados posicionalmente pela cintilação à luz. Verificando-se o abandono dos dourados no

século XVI, por não serem considerados naturais²⁵ O fenómeno da cor é um dos mais importantes da linguagem plástica. Podemos instituir uma escala de valores entre as diferentes cores e os seus matizes ou tonalidades. Para criar sensação visual contribuem muito os valores. Assim os tons claros parecem aumentar o tamanho e suscitam maior atenção. A cor permite diferenciar uma coisa da outra. Arnheim, chama a atenção as diferenças que se operam consoante os espaços que se observam «...*un observador relaciona entre si las partes de una pintura y la forma en que lo hace en un edificio*»²⁶.situações realçam fazendo apelação à importância da cor como captação da mensagem.

O estímulo da cor provoca sensações e emoções que podem exercer influência ao nível da sensibilidade, humor, atenção, simpatia, ou até repulsa, a vibração de cada uma das cores do espectro é aplicada de acordo com a intenção do artista. São atribuídas conotações de acentuada simbologia, a cor branca é o símbolo de pureza, de inocência, do sagrado ou divino. A pomba branca simboliza a paz, o lírio branco a castidade, o azul simboliza a infinidade, a eternidade, a devoção, a fé, a vida espiritual e intelectual. Quando as matérias recebem a luz solar, reflectem à sua volta certas radiações, sendo responsável pelas nossas sensações de cor. Os nossos olhos têm a percepção com alguma facilidade, das sete cores principais que resultam da refacção da luz branca, no caso da Natureza quando o fenómeno acontece na atmosfera chamamos arco-íris. Este conjunto de cores – espectro solar é fundamental para as ligações ou compostos possíveis que podemos organizar em trabalhos de laboratório ou através da preparação dos pigmentos ou das tintas. Praticamente todos os artistas ao longo da História realizaram as suas obras pictóricas condicionados (mas também motivados) por diversas questões, ficando ligados a influências, compromissos ou

²⁵ Francisco Pérez Dolz, *Iniciación a la Técnica de la Pintura*, Barcelona, 1947, p.54.

²⁶ Rudolf Arnheim, *La forma visual de la arquitectura*, 2001, p.106.

gostos, com cores que seleccionavam para a sua paleta na preparação mental do trabalho a realizar.

O tratamento da cor de um objecto ou de uma figura pode na base (suporte) ter uma unidade de tom, no entanto nada impede o artista de realizar diferentes nuances na superfície, para valorização cromática. Esta acção pode estar ligada com os meios da invenção ou conotadas com ateliers experientes, ou também marcada por zonas geográficas. Ao debruçar-nos sobre o longo período da Idade Média, ocorre pensar que durante essa extensão temporal foram criadas situações ou mudanças quanto aos conceitos culturais ou estéticos no critério das cores, passando aos confins da imaginação – mudam-se os tempos, mudam-se as vontades e também as sensibilidades. A esse respeito devemos considerar que houve através dos tempos alterações nas técnicas de pintura como nas capacidades sensoriais do homem²⁷. A obra pictórica foi criada em diversas épocas em função do público que assim a admirava. Constatamos diversas vezes, que modificações cromáticas na pintura mural tinham a intenção de uma melhor leitura, apesar de os resultados nem sempre serem os mesmos. Esta realidade, foi aos poucos ultrapassada no domínio de diversos materiais ou suportes onde a luz e a cor são os pontos fundamentais para atingir o seu verdadeiro impacto. Mais ainda, a pintura requer todo o ser da pessoa, juntando elementos de afecto, emoção e liberdade. No aproximar desta analogia importa referir Francisco de Holanda, no seu tratado *Da Pintura Antiga* « ... *Porque, de dos cosas es formada la Pintura, sin las cuales no se podría pintar obra alguna: la principal, es luz y claridade; y la segunda, escuro y sombra: e como deja de ser sombra, luego viene lo*

²⁷ Gillo Dorfles, *Oscilações do gosto*, Lisboa, 1974, p. 61.

*claro; y en el fin del claro comienza la sombra; las cuales dos colores conformes en su disminución o crecimiento pintaron todas las cosas».*²⁸

Em diferentes momentos da história, certos pintores integraram cores mais luminosas e outras com menos luminosidade nas obras que realizaram, impondo rigor numa graduação de harmonias cromáticas.

Podemos imaginar, todo o ambiente que o homem medieval tinha à sua volta em relação aos contrastes de luz e sombra, numa linguagem lumínica totalmente difusa. O que nos surpreende nas miniaturas medievais é o rigor da expressão artística, que em nada revela ausência desse tipo de condições. Possivelmente executadas em ambiente de luminosidade baixa, apenas aclarados por uma única fresta, estão cheias de detalhes e de cores limpas. É por esses aspectos que Umberto Eco (2004:100), referiu-se ao tratamento das imagens na aproximação de cores puras: vermelho, azul, ouro, prata, branco e verde, sem esbatidos nem claros-escuros.²⁹

Claro-escuro - Representar as formas iluminadas. Sombras.

Com a descoberta da perspectiva rigorosa, surgem também exercício de sombras, que provocam o conhecimento das sombras próprias e projectadas, elementos estes que não são muito utilizados nesta época e neste processo de pintura a fresco, só muito mais tarde é que os artistas vão valorizar a componente de claro-escuro. Mas pergunta-se não há sombreado nesta pintura, há sem dúvida, a sombra não tem uma vivência própria como vai acontecer mais tarde, ela surge para uma materialidade dando consistência á forma. O valor da sombra está em função da intensidade da luz, e quanto mais intensa estiver a luz, mais escura estará a sombra.

²⁸ Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua, El diálogo de la Pintura*, Madrid, 2003, p. 19.

²⁹ Umberto Eco, *História da Beleza*. Algés, 2004, p. 100.

O principal autor antigo Cennino Cennini dedicou-se a fazer um autentico receituário de diferentes técnicas de pintura e respectivos produtos. Ensina a dosear os minerais, pigmentos vegetais e compostos em função do interesse do artista. A esse respeito gostaríamos de realçar *«La escala cromática tiene diversos grados, a cada uno de los cuales corresponde un color que, por su parte, se subdivide en infinidad de tonalidades diferentes. Cada una de ellas representa un papel determinado a la hora de dar volumen a base de claroscuros a los planos de luz y sombra, según la estructura plástica de la imagen iniciada por Giotto: así, el cuenco del azul claro servirá para los planos de luz, el del azul base para las zonas intermedias y el del azul oscuro para las sombras»*³⁰.

Perante o século XIV, inicia-se novas experiências de concepção cromática na técnica do fresco com Giotto, nas suas inovadoras propostas tridimensionais no tratamento de panejamentos sugerindo uma ampla graduação de valores tonais.

Muitos artistas no desenvolvimento de muita experimentação vão utilizando truques próprios de linguagem pictórica no tratamento da cor, com a acção da luz. Nesse sentido permitem transmitir uma visão estética do cosmos através de pinceladas largas e determinadas com recursos a estímulos visuais. Quando uma cor clara contrasta com uma cor escura, temos a tendência de sentir a cor escura como sombra, resultado da nossa experiência acumulada. Nesta sequência sentimos que as sombras criam espaço em torno do objecto, recordamos as representações perspectivadas por alguns artistas do Renascimento, dando uma harmonia e modo mais equilibrado.

³⁰ Cennino Cennini, *El Libro del Arte*, Madrid, 2000, p. 20.

Escalas - Diferenças de dimensão relativos entre os seres e as coisas

Esta componente da pintura é muito importante apesar de o observador quase sempre não reconhecer das insuficiências ou das correcções, há uma incapacidade de entender as diferenças de escalas, só um profissional atento vê as relações de escala, ou seja diferentes tamanhos entre as zonas, dando como exemplo o princípio de uma figura (mãos, cabeça, corpo, etc.) dando também relação certa entre as figuras e as coisas, encontra-se quase sempre problemas de anomalia de tamanho, como também desencontros entre as próprias personagens de uma cena, o observador tem tendência para traduzir o tamanho de grande ou pequena dimensão, raramente consegue sentir a expressão nas dimensões reais. Consideramos que esta componente de pintura tem grande importância para se entender a mestria dos seus autores, o que é evidente as desproporções de escala em algumas obras.

«Balanças e proporções não se encontram fora do artista, mas dentro de si próprio. É o que se pode denominar como o sentido dos limites, o tacto artístico – qualidades inatas do artista, que no entusiasmo da inspiração se podem exaltar até às revelações do génio»³¹.

Policleto ligado à sua antropometria não teve grande projecção, todos os trabalhos que se seguiram eram baseados e concluídos de um modo empírico. Os artistas da Idade Média seguiam o cânone do Monte Atos, que subdivide a altura do corpo humano em nove partes. A evolução de muitos artistas, obrigou a realizarem experiências sobre esquemas do corpo humano. Mas foi na passagem da Idade Média para o Renascimento conforme estudo de Panofsky(1989:67) que se destacou Albrecht Dürer. O resultado inicial foi um esquema planimétrico de superfície (inicialmente sem incorporar sequer os dados de Vitruvius) que, próximo da visão de

³¹ Wassily Kandinsky, *Do espiritual na arte*, 1998, p.77.

Villard, buscava determinar simultaneamente postura, movimento, contorno e proporções...”³². Em termos de pesquisa científica, sabemos da importância que Leonardo da Vinci transmitiu através dos seus exaustivos estudos sobre proporções; do olho e do rosto, da cabeça e do rosto, da cabeça e do busto, do pé e do corpo em diversas posições, numa elaboração profunda de desenhos, esboços e escritos.

“... Leonardo tenta ilustrar exactamente o texto de Vitruvius, nomeadamente por meio de calibragem de medidas sob os desenhos, em que a unidade de medida se resume ainda a palmas e aos dedos (*palmi e digit*) e onde encontramos ainda o valor do cúbito ($1/4$) e do pé (cujo valor é ainda de $1/6$)”³³. Durante a Idade Média no desenvolvimento dos temas bíblicos o artista vai criando um gosto progressivo pelo sentido das proporções que se tornava intuitiva a sua representação. Gostaríamos de lembrar Giorgio Vasari pela sua importante obra pictórica relativa aos frescos da sala Regia do Vaticano, para além dos seus escritos artísticos. A este respeito sobre vários artistas, define a produção de Leonardo da Vinci como extraordinária «*Y la fama de su nombre se extendió tanto que no sólo fue apreciado en su tiempo, sino mucho más incluso en tempos posteriores, tras su muerte*».³⁴

Tecnologia - Processo Tecnológico

A tecnologia é a elaboração e o manuseamento das matérias ou seja o processo no aproveitar com qualidade a vocação dos materiais, que só é possível conhecendo as suas características físicas e químicas. A tecnologia está sobretudo no manuseamento

³² Erwin Panofsky: *O Significado nas Artes Visuais*, Lisboa, 1989, p. 67.

³³ Frank Zöllner: *Leonardo da Vinci, Obra completa de Pintura e Desenho*, Lisboa, 2004, p. 384.

³⁴ Giorgio Vasari: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tempos (Antología)*, Madrid, 1998, p.309.

das matérias até à elaboração. Todo o processo envolve um conhecimento das características físicas e químicas do objecto de modo a aproveitar as suas capacidades.

A pintura ou os objectos de Arte tornam-se materiais (físicos) só após de uma tecnologia, tendo esta saberes próprios e diferenciados das técnicas e da expressão.

Uma obra por vezes torna-se quase sempre suporte de várias tecnologias, desde a base que precisa de uma tecnologia consistente, até às matérias actuates. As tecnologias da pintura, têm saberes que se acumulam através da experiência e do tempo, é um saber de sucessivas práticas, o que não se passa com a expressão.

Técnica - Maneira de fazer

Que por vezes é confundida com a tecnologia, sendo um processo pessoal no modo de realizar, ou seja a maneira de resolver, está mais ligada à expressão do que à tecnologia, sabemos no entanto que as matérias condicionam a técnicas, por isso a exaltação da pintura a óleo relativamente à pintura a fresco ou a outros materiais, podemos afirmar que a pintura a óleo é sem dúvida a mais dúctil e assim exalta a técnica do autor, fazendo parte de uma componente que não tem evolução como a tecnologia. A técnica retrata em diferentes aspectos a personalidade do autor, não esquecendo as limitações impostas pelas matérias.

Em alguns estilos de pinturas houve a tendência de anular as técnicas pessoais, em favor de uma técnica mais de época ou epocal do que pessoal, assim surgia particularmente nesta época pinturas de representações iconográficas com tendências para um eventual deslumbramento.

Escolher uma textura de suporte adequada a determinada pintura implica conhecer os materiais que se aplicam, como a reacção dos mesmos. Muitas cores podem ficar alteradas devido a reacções com outras, ou mesmo criarem contrastes simultâneos perdendo os valores tonais. A vantagem no conhecimento das formulas dá

atempadamente a confiança ao artista no resultado da obra de arte. Essa referencia vem frequentemente com a prática no trabalho ...

O Fresco – Execução

O Fresco envolve ainda hoje qualquer coisa tanto de complexo como de grandioso, no sentido da sua importância através dos tempos, permanecendo até aos nossos dias. Sendo uma das técnicas de pintura mural que se utiliza para pintar sobre argamassa fresca, enquanto esta se mantiver húmida. A matéria prima para pintar a fresco encontra-se na natureza sendo denominada por calcário, a partir do qual passa por meios de transformação até à sua decomposição mais conveniente.

O processo na realização da argamassa corresponde a vários elementos e cálculos com recursos a conhecimentos químicos, que ultrapassam a essência desta nossa investigação. No entanto houve pinturas ao longo da história que chegavam a aplicar duas e três camadas no sentido de uma base final mais sedosa, para pintar. Sendo uma das referências importantes para a classificação de determinadas pinturas antigas que aparecem.³⁵ No entanto verificamos numa grande parte dos murais do nosso estudo, existência de uma só camada de argamassa o que seria mais rápido de execução, económico e funcional.³⁶ Mas claro os métodos mudam consoante os mestres e as suas capacidades artísticas. Tomamos também o manuseamento das cores e a qualidade dos materiais utilizados.

³⁵ Corrado Maltese, *Las Tecnicas Artisticas*, Madrid, 1990, p.292.

³⁶ Max Doerner, “*Los materiales de pintura y su empleo en el arte*”, 6ª edição, Barcelona: Reverte, 2001, p. 295.

Quando realizamos a nossa experiência nesta técnica de pintura, conseguimos manter um ritmo sucessivo, no sentido de gerir o tempo com a necessidade da execução e conclusão, num curso de cinco dias.

Inicialmente preparamos o suporte a fim de estar devidamente limpo e uniforme, livre de humidades, gorduras e impurezas que prejudicassem o nível da superfície. Depois numa segunda preparação já da base, chamada arriccio, realizamos as marcações lineares do desenho de acordo com o nosso projecto.



Figure 1

Apesar de se tratar de um trabalho de caríz individual, havia o entendimento para um resultado final de conjunto. Desse modo a articulação dos registos parcelares (fig. 1) deviam respeitar a mesma escala dado que a leitura era frontal e de transmissão icónica.

Tratava-se de em termos finais de uma pintura exterior situada na parede de um pequeno edifício, numa representação com diversos Apóstolos.

A argamassa foi posta directamente sobre o muro por camadas sucessivas, com a devida separação de zonas, (fig. 2) em função das áreas a pintar em tempo determinado. Toda a água da argamassa foi iluminada à superfície, impedindo que esta fosse absorvida pelo muro. Por último consideramos na necessidade de



Figure 2

impregnar de água o suporte do muro até á saturação. A colocação da argamassa sobre o suporte foi um trabalho específico necessitando de algumas ferramentas adequadas,(fig. 3) como uma colher de pedreiro para colocar a argamassa e uma talocha (fratás) para o trabalho final. Na conclusão de toda a operação aplicamos uma

régua de madeira para verificar se toda a superfície estava direita, sem ondulações e ao mesmo nível.



Figure 3

Para começar a pintura sobre a argamassa demos o tempo entre 15 a 20 minutos, para a sua estabilização, para não sofrer o risco da tinta se diluir. A pintura foi realizada de cima para baixo e da esquerda para a direita, como igual processo com outras técnicas de pintura.

As cores – Nem todas as cores puderam ser utilizadas na pintura do fresco. Tivemos alguns cuidados na sua preparação devido a alterações, pois era época de calor e estávamos no exterior. As cores foram exclusivamente preparadas a partir de pigmentos. Numa gama alargada de terras; argilas, tijolos, e barro calcinado que se reduziu a pó. Podemos utilizar pigmentos com analogias cromáticas próximas dos amarelos; amarelo de Nápoles, todos os nuances de ocre amarelados. Para os vermelhos, foram os pós de diferentes argilas moídas, como todos os nuances de ocre amarelo queimado. Para os azuis; azul cobalto, azul cerúlio, azul ultramarino. Para os verdes; terra de Vérone, verde cobalto, óxidos de cromo. Para tons



Figure 4

escuras; terra esverdeada calcinada, terra de Siena natural e queimada. O preto designado preto marfim. Para a cor branca, a própria cal, e farinha de cascas de ovo. Antes de iniciar a pintura foi necessário testar as cores que se ia utilizar, a fim de conhecer as reacções das mesmas com a cal. Assim os pigmentos seleccionados foram misturados com água pura para obter uma pasta que em seguida se misturava com a cal. A preparação das cores implicou alguns cuidados, como iremos referir. Ensaíamos

as cores numa placa de gesso sobre a qual secou instantaneamente. Podemos observar logo de seguida as alterações de tonalidades.

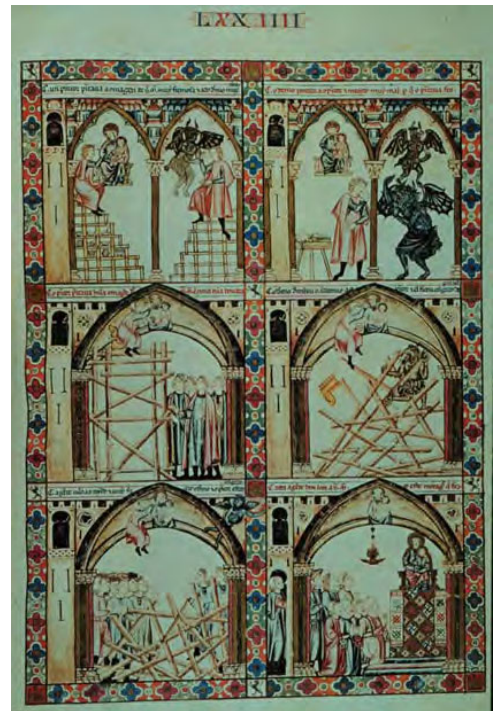
Houve toda a conveniência em ir para tons mais escuros, devido à característica da brancura da cal, que aumentaria com a secagem. (fig. 4)

Em termos de esboços, existem dois métodos para transferir o desenho sobre o reboco. O modo que aplicamos talvez o mais demorado, contudo talvez o mais preciso. Perfuramos toda a linha do desenho com uma pequena roda dentada, depois com o cartão sobre o reboco, (lado oposto do papel contra o reboco), com uma boneca, um pequeno saco em gaze com pigmento negro fomos sacudindo sobre as linhas perfuradas do cartão e o desenho ficou marcado no reboco. Seguidamente com um pincel fino e redondo molhado em cor ligamos os pontos a fim de obter o desenho. No segundo método é aplicado o cartão directamente sobre o reboco, e com o cabo do pincel é pressionado toda a linha do desenho, dado o reboco estar fresco o desenho fica marcado para sempre. Como curiosidade, encontramos na Igreja de S. Xoán, em Muro (Lâncara) a aplicação deste segundo método. Quando as superfícies são planas não existem quaisquer problemas com deformações de imagens, o que não acontece com superfícies curvas, nos casos de absides.

Reconhecemos que para a execução do fresco e respectivo resultado requer muita prática e perfeito domínio dos materiais. *“Esta técnica absorbe por completo al hombre”*³⁷.



³⁷ Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, 2001, p.232



Cantigas de Santa Maria

Alfonso X o Sábio – cantiga 74

«Como Santa Maria guareceu o pintor que o
demo quisera matar porque o pintava feo»

II. CAPÍTULO – CONTEXTO HISTÓRICO – ARTÍSTICO

II.1. Península Ibérica

A Península Ibérica foi povoada desde os tempos mais antigos por povos de inúmeras origens – vestígios que são autênticos testemunhos de adaptação à natureza, no consequente recurso aos materiais, recriando formas simples para utilizações imediatas.

Não podemos pensar na Península Ibérica sem reflectir na sua situação geográfica onde entraram influências de múltiplas feições ao longo dos tempos, quer através de mobilidade dos povos, mercancias, movimentação de peregrinos ou das descobertas. Todo o sistema deste conjunto de factores teve como referência primordial o perfil geográfico da península.

“A Arte teve funções mágicas durante a pré-história, período em que nasce a linguagem visual” (uma imagem vale mil palavras, diz um antigo provérbio chinês); então, a imagem era utilizada para comunicar visualmente a forma da ‘coisa’ que se queria capturar. A ‘coisa’ era útil à sobrevivência da comunidade, podia-se comer e a sua pele servia para aquecer e cobrir os membros dessa comunidade.

Além das sociedades antigas, como a egípcia, onde a arte tinha funções mágicas e representativas, ainda hoje tem as mesmas funções em sociedades primitivas que sobrevivem em certas regiões do globo. Aquela que nós consideramos estética evidencia-se no período grego, enquanto em Roma a arte teve uma função prática e de celebração. Na Idade Média teve funções pedagógico/didático e explicativas, no Renascimento estéticas e interpretativas.

Aparecem os primeiros objectos em pedra, inicialmente simples e depois mais elaborados, ditos seixos lascados. Numa fase mais avançada no conhecimento dos

materiais e no percurso da existência do Homem, surgem abundantes utensílios em lascas de formas bifaces.

Actualmente consideramos um privilégio podermos observar esses testemunhos nos vários museus arqueológicos. Encontramos na cidade de Guimarães o Museu Arqueológico Martins Sarmento, cujo acervo principal é proveniente das escavações da citânia de Briteiros. Nas várias peças em exposição permanente, permite-nos atestar as afinidades com o espólio da citânia de Santa Tecla e de outras proveniências da Galícia. Temos assim vários testemunhos, patentes no museu Arqueológico de Pontevedra, Ourense, Coruña, Santiago, Melide, Lugo e Vigo . Como também no Museo Quiñones de León, desde peças da época Paleolítica à época castreja e Galaico-Lusitano, reflectem o percurso de uma cultura muito semelhante até à Edad Media.

O povoado da citânia de Briteiros, (a 2 Km da cidade de Braga) apresenta construções de planta circular que é uma característica dos castros do noroeste, em situação paralela com a citânia de St^a Tecla localizadas em zonas altas de protecção e de defesa envoltos de muralhas de pedra. Nos vários objectos expostos, são inúmeras pedras trabalhadas de incisões lineares com elementos geométricos repetitivos e simétricos que vão permanecer no tempo. Podem-se considerar no espaço Ibérico algumas referências e exemplos equivalentes da Europa Ocidental.

Historicamente os Iberos foram os primeiros habitantes vindos possivelmente do Sul do Mediterrâneo -África do Norte ainda no período Neolítico. Todo o sistema de constituição dos povos e sua sucessão foram determinados por diversos factores, que tiveram como referência o perfil geográfico da Península.

Entre as duas regiões Ibéricas Galícia e Norte de Portugal constituem formalmente um país, partilhando interesses muito próprios. Podemos perfeitamente relacionar muitas semelhanças entre as gentes do Norte de Portugal, em zonas já

próximas de fronteira, com as da Galicia. Desde o tipo de cultivo às práticas rurais tradicionais. Também o xisto e a madeira nas suas variantes dão forma ao espírito do lugar. Muitas outras aproximações fomos encontrando como nas condições ambientais extraordinárias e comuns.

Nos domínios da arte manifesta-se o reflexo das influências nos aspectos da vida religiosa e social, levando-nos ao sentimento que a Galicia é uma extensão de Portugal. Contudo para além das suaves balizas geográficas e climáticas existe o dialecto galaico-português, que são prova evidente do contacto tão comum ao longo dos tempos. Houve também um conjunto de factores os quais trouxeram um alargamento social, cultural e religioso.

A esse respeito em relação ao desenvolvimento histórico do condado Portucalense, o professor Yzquierdo Perrín³⁸ refere que: “...*el rey Alfonso VI, quien, poco después, en el 1094, al casar a su hija natural Teresa con Enrique de Borgoña. Se lo entrega como dote....El matrimonio de doña Teresa con Enrique de Borgoña favoreció, obviamente, la introducción de la orden de Cluny en Portugal ya en los finales del siglo XI, entre los años 1085 y 1096; medio siglo más tarde, en el 1144, se establece en el país la orden cisterciense...*”

O românico irradiou de Santiago de Compostela e expandiu-se em Portugal de Norte para Sul, adquirindo grande importância numa inter-relação de unidade expressiva da arquitectura, na concordância com o material de granito da região.

³⁸ Ramón Yzquierdo Perrín, “*Reflexiones sobre el arte románico de Galicia y Portugal*”, O Camiño portugués: III Aulas no Camiño: un estudio multidisciplinar da realidade galega que atravesan os camiños de Santiago, A Coruña, 1999, p.44

Durante o século XII duas cidades Braga e Coimbra dominavam a vida portuguesa.³⁹ A Sé de Braga começada nos finais do século XI, é o modelo exemplar do românico. Na zona do Minho são reveladoras as afinidades directas em igrejas rurais entre Galicia e Portugal. Contudo também nas zonas fronteiriças as igrejas tomam influências próximas com as da Galicia. Nos séculos medievais vai surgir uma mudança no ambiente social e económico da Península Ibérica.

Encontramos em muitas povoações raianas uma relação perfeita do comunitarismo, muitas terras e rebanhos são administrados de um modo colectivo. Assim a vivência entre Portugal e Espanha em diversas aldeias teve um carácter muito particular de fraternidade e de união. Desenvolvendo-se laços de amizade e criando ligações familiares. Também houve uma grande movimentação entre os portos das duas margens durante a Idade Média. Segundo estudo de Iglésias Almeida⁴⁰ os portos com destaque a esse comércio faziam-se entre Caminha e Camposancos e entre Tui – Valença.

Sabemos que desde tempos idos o intercâmbio de produtos e culturas foi uma constante permanência quer por via terrestre ou através do mar. A situação geográfica da Península Ibérica constituiu uma posição privilegiada, para que muitas cidades se desenvolvessem através de rotas marítimas, no dinâmico intercâmbio de trocas comerciais e culturais, a fim de portugueses e galegos procurassem outras formas de vida por meio da navegação, uns para Oriente outros para Ocidente. Tiveram grande importância os portos, situados ao longo da costa da Galicia, por onde tudo passava a

³⁹ Manuel Real, “O Projecto da Catedral de Braga, nos finais do século XI, e as origens do românico português”. En: *Actas do Congresso Internacional do IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga*, Braga, 1990, I, p. 435.

⁴⁰ Ernesto Iglésias Almeida. *Tráfico marítimo e fluvial nos portos do sur da província de Pontevedra (séculos XIII-XVII)* 2006, p.59

caminho. Obtinham contudo privilégios inerentes à situação, destacando-se: Vigo, Noia, Pontevedra, Ferrol e Corunha.

A localização de certas vilas portuárias⁴¹ proporcionou um envolvimento de compromisso no comércio marítimo com o Norte da Europa, nomeadamente entre Vila do Conde e a Coruña sendo zonas importantes, de acentuado desenvolvimento do século XV ao século XVI.

O aprofundamento comparativo nos diversos testemunhos artísticos poderão representar uma mais valia no conhecimento das movimentações dos artistas ou encontrar respostas para questões tão diversas situadas em zonas geográficas contíguas. As afinidades e diferenças da Arte na cultura da Galicia e Portugal, são dignas de uma acentuada reflexão e estudo nomeadamente no campo da História de Arte. Ambas têm na sua herança genética o grande Oceano Atlântico, o qual sempre foi uma porta de saída ou de entrada para o mundo exterior. Na pintura mural muitos testemunhos ainda existem apesar de fragmentados, são prova evidente da importância que tiveram ao longo dos tempos, muito em particular no noroeste da Península.

Para a realização em que se enquadra este estudo pictórico toma-se em consideração a importância em diferentes aspectos, no percurso criativo do Homem desde as suas origens, ao longo de todos os fenómenos artísticos, atravessando toda a vicissitude dos acontecimentos.

Movimentações de artistas troca de ideias entre Portugal e Espanha (mais propriamente Galicia e acentuadamente no Norte de Portugal) deram fortes e comuns laços de grande abrangência histórica manifestando compromissos de acentuada

⁴¹ Elisa Ferreira Priegue, *Ciudades y villas portuárias del Atlántico*. Espanha, 2005, p.80.

relevância na área artística⁴². Assim já afirmados em prodigiosos estudos realizados anteriormente na sua própria época e ambiente.

As notícias de Artistas-Pintores⁴³ com diversas obras no espaço Peninsular, revelaram em grande parte a importância na relação de contactos que resultaram através de composições e pinturas seus principais testemunhos. São de considerar os locais de situação geograficamente privilegiados no aproveitamento e conveniência em zonas costeiras dando um fluxo de acções contínuas próprias de cidades portuárias.

II.2. Movimentações das cruzadas

- **Motivos de influência**

No término da Primeira Idade Média, a Europa Ocidental atravessava determinadas condições sociais e económicas com ausência de terras cultivadas devido aos fracos recursos existentes e um acentuado índice demográfico.

Ainda nos finais do século X, o Ocidente conservava as características de um mundo ruralizado e começava a recuperar a ideia política de *Renovatio* que o império de Carlos Magno tinha reivindicado, partindo da forte ligação a valores estéticos paleocristãos.

Havia certamente um eco que chegava ao papado de Roma sobre o desenvolvimento do comércio e da cultura dos Muçulmanos no Médio Oriente, na época da Alta Idade Média. O poder da Igreja era mantido por uma forte corrente de unidade cristã.

⁴² Vergílio Correia, *A pintura a fresco em Portugal nos séculos XV e XVI: ensaio*, Lisboa, 1921, p. 6; Vejamos “O próprio Francisco de Holanda, escrevendo numa época em que o fresco atingia, com Miguel Angelo, o seu período de maior fausto, consignava que essa pintura não se sabia fazer em Espanha e considerava a têmpera aplicada sobre tecidos, ignóbil ou inobre”.

⁴³ Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal / Sousa Viterbo, Lisboa, 1903

Foi durante o período da Arte Românica que o Papa Urbano II, na sua pregação em Clermont-Ferrand, no ano 1095, fez um apelo a uma guerra Santa. Essa chamada para a cruzada teve ressonância em toda a Europa. O objectivo principal era a libertação dos lugares Santos da ocupação dos Muçulmanos de modo a enfraquecer o poder dos infiéis.

Numa vasta área ocupada pelos turcos seljúcidas – a Ásia Menor, a Síria e a Palestina- estes perturbavam a passagem aos peregrinos cristãos que se dirigiam para os locais sagrados, sendo o alvo de maior preocupação a cidade de Jerusalém.

A cruzada era uma peregrinação armada com fundamento religioso. Havia o tributo da Bula da cruzada, aplicada sobretudo na Península Ibérica, durante a reconquista. Consistia num perdão de benignidade a quem entregasse os seus bens económicos e contribuísse na expulsão dos sarracenos e na luta contra os inimigos na Terra Santa. Com as cruzadas surgem as ordens Militares que são uma realidade nova dentro da vida religiosa.

Ao debruçarmo-nos sobre a península Ibérica num contexto geográfico muito particular, esta é considerada como uma fronteira do Ocidente medieval⁴⁴ formado por um espaço cénico de confronto entre a cristandade e o mundo do Islão. A capacidade dos povos Peninsulares na adaptação a outras culturas, seria um factor que se converteria numa lógica de entendimento e que facilitaria, de um modo progressivo, amplas aculturações artísticas.

Quanto aos reinos de Galicia e Portugal, virados ao mar, são sobretudo locais estratégicos de estímulo na rota de cruzados vindos do Norte da Europa. O percurso marítimo fazia escala por Londres contornando o golfo da Biscaia, Oceano Atlântico, toda a zona noroeste da Península Ibérica e a Costa Portuguesa.

⁴⁴ Jacques, Le Golff. *Una Edad Media En Imágenes*; Fontserè, N. P. (trad.), Barcelona, 2009, p. 34.

As cruzadas tiveram o propósito de expulsar os muçulmanos de terras que tinham tomado aos cristãos, mas tiveram também como resultado o contacto destes com outras paragens. Contudo o alvo principal seria a libertação do Santo Sepulcro de Jerusalém. No entanto, devido à complexidade de organização das campanhas e da imprevisibilidade e desconhecimento do inimigo e aos longos percursos plenos de obscurantismo entre diferentes povos, decidiram tomar como alternativa as rotas marítimas. Entretanto, no caso dos Peninsulares, mais tolerantes, a posição face aos muçulmanos foi um pouco diversa, como se pode verificar no excerto seguinte: “*O radicalismo dos cruzados do Norte da Europa que pretendiam exterminar os Muçulmanos em vez de os integrar como tributários na sociedade cristã, como tradicionalmente se fazia na Península, causou numerosos problemas aos reis peninsulares a quem pretenderam ajudar, a começar Fernando Magno; o mesmo choque se verifica entre nós na tomada de Lisboa, na de Silves e na de Alcácer do Sal. No século XV a oposição entre as duas mentalidades não se esbatera ainda, e Zurara nota a ingenuidade dos embaixadores de Granada que, para se assegurarem de que a expedição que se preparava não tinha por alvo o seu reino, foram com presentes a D. Filipa de Lencastre, esquecendo que esta «era naturall dHingraterra, cuja naçam amtre as do mundo naturallmente desamam todollos jmfiees» (Crónica da Tomada de Ceuta, cap. XXXIV)*”⁴⁵

- **Contactos entre civilizações**

Aquelas movimentações obtiveram grande importância para o conhecimento de outras culturas, assim como fomentaram a divulgação no Ocidente de temas artísticos e literários dos Bizantinos e dos Árabes.

⁴⁵ Luís Filipe Thomaz, *De Ceuta a Timor*, 2ªed., Lisboa, 1998, p.12, nota 18

Aludindo directamente ao significado cultural das expedições, muitos factos foram evidentes. As múltiplas regiões percorridas pelos cruzados em rotas terrestres, outras por mar, deram contributo para uma riqueza infindável de contaminações artísticas.

São de referir o estudo de Manuel Cadafaz de Matos, que nos traz algumas achegas sobre itinerários de expedições navais depois da 3ª Cruzada (1189-1194) onde num contexto religioso, podemos analisar: «... *das peregrinações dos cruzados na Galicia, às influências exercidas para uma liderança do bispado de Silves ...O texto do códice do cruzado anónimo permite, por outro lado, a observação de diversos comportamentos inter-étnicos ao nível da espiritualidade cristã. Tratava-se da deslocação de um relativamente largo contingente humano da Europa central-nórdica, inclusive de germânicos, britânicos e bretões (estes últimos da Bretanha francesa), em direcção ao ocidente peninsular, onde vieram aliar-se a galegos e a portugueses. Estes povos entraram, assim, em contacto com outros com as características dos da região mais ao sul da Península Ibérica, nomeadamente, os de cultura judaica e islâmica (estes últimos, do Algarve, na região da bacia mediterrânica). Encontraram aqui, portanto, comportamentos sociais e manifestações de religiosidade verdadeiramente diferenciados dos seus* »⁴⁶.

A temática das cruzadas fez recriar inúmeros registos durante e após o terminus das mesmas. Uma grande parte destes em iluminuras de manuscritos⁴⁷ e citamos o caso de um registo galego das Cantigas de Santa Maria, encomendadas por Alfonso X, o Sábio (1252-1284), onde é representado um grupo de cruzados que partem para a Terra Santa. Nesse documento visual sobressai a densidade de elementos decorativos,

⁴⁶ Manuel Cadafaz de Matos, *A Cidade de Silves num Itinerário naval do século XII por um cruzado anónimo*, Lisboa, 1999, p.41.

⁴⁷ Thomas F. Madden, *Historia de las Cruzadas*, Barcelona, 2005, p. 82.

acentuado por linhas, formas e cores. O exemplo funciona como uma espécie de vinheta para mostrar a determinação daqueles cruzados, projectando o seu sentimento numa imagem plena de ritmo de alegria e magia. Através desses testemunhos, podemos ver que armas e objectos eram utilizados e quais os símbolos mais destacados. O encantamento da viagem está bem expresso no posicionamento das personagens e no tratamento da cor, transmitindo a ilusão de um verdadeiro acontecimento de sonho. Um conjunto de sinais padrão dão uma envolvimento de “escrita” corrida, num código textural de rara beleza e sensibilidade.

Contabilizamos também a existência de temas dos cruzados na pintura mural - são testemunhos raros tanto no campo histórico como no da expressão pictórica. Um exemplo curioso é conservado no conjunto Histórico de San Juan del Hospital de Valência, com a indicação “Cruces Rojas de los Cruzados, Séc. XIII”.⁴⁸ Perante a reconquista da cidade pelo rei Don Jaime I, o Conquistador, em 1238, este lugar serviu de base durante séculos da ordem militar dos cavaleiros cruzados, hoje Ordem de Malta.

A cidade de Constantinopla, considerada desde tempos antigos uma capital muito especial: “...*imperador Constantino continuou a reinar em Constantinopla, que desligou da província de Europa, isto é, da sua metrópole Heracleia. Instalou em Constantinopla um prefeito do pretório, um prefeito da cidade e o restante dos altos funcionários. Vão 1080 anos da fundação de Roma à de Constantinopla*”⁴⁹ . estava localizada em situação estratégica, ficando na encruzilhada das grandes rotas comerciais. Desse modo foi o maior porto e o principal entreposto da Idade Média, de grande importância pelos contactos entre Bizâncio e a Europa Ocidental. A essa capital portuária chegavam inúmeras mercadorias em que se destacavam as riquíssimas sedas

⁴⁸ Martín Bravo Navarro, *Iglesia de San Juan del Hospital*, Valencia, 2000, p.12-13

⁴⁹ Chronicon Pascale. André Chastagnol, *Le Bas-Empire*, Paris, 1969

e especiarias provenientes do Oriente. Decorrente das cruzadas, a cidade de «Constantinopla desempenhou nos séculos XI e XII, o papel de um verdadeiro Paris»⁵⁰. São reveladoras as referências de Oliveira Marques que mostram a novidade de gostos onde se entrecruzam motivações civilizacionais.

As sedas de Bizâncio eram muito apreciadas no Ocidente com múltiplos usos, desde o traje a objectos de adorno e também aplicadas em relicários de santos, tornando requintada, dessa forma, o pequeno espaço sagrado. Os desenhos tipo padrão, normalmente com pássaros e grifos de linguagem simétrica, transmitiam fortes semelhanças com tecidos islâmicos.

Constata-se, por crónicas e imagens, que os apetrechos inerentes às acções de combate eram estudados ao detalhe, havendo uma grande riqueza de imagens relativas a panos, tecidos em linho, seda ou damasco. Os tecidos com os seus diferentes padrões e cores tinham uma utilização muito diversificada. Uns eram aplicados sobre portas dando assim a função de panos de armar. Enquanto outros cobriam superfícies ou serviam para indumentárias em modelos próprios da época.

Damos como exemplo a miniatura existente na Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial (Madrid)⁵¹, um registo pautado pela riqueza de detalhes decorativos.

Entre as várias acções representadas em miniaturas, algumas ilustram de forma clara a ideia dos cruzados que se estimavam guerreiros de Deus. Podemos analisar a este propósito possíveis reflexões sobre os santos devotos das expedições: “*O culto de S. Jorge como padroeiro dos exércitos foi, porventura, a maior novidade. Introduzida talvez no século XII pelos Cruzados, a invocação daquele santo popularizou-se na centúria de trezentos, nomeadamente com a vinda dos contingentes ingleses, em 1381.*

⁵⁰ António Henrique de Oliveira Marques, *A Sociedade Medieval Portuguesa*, Lisboa, 1981, p. 26-27

⁵¹ Enrique Rodríguez-Picavea, *Los Monjes Guerreros En Los Reinos Hispánicos*, Madrid, 2008, p.289

S. Jorge surgiu como um «adversário» do Santiago de invocação castelhana, Nun'Álvares pintou-o na sua bandeira de guerra...»⁵².

Em relação à representação do S. Jorge na pintura mural, constatamos dois casos em Portugal, que ultrapassam o nosso âmbito geográfico: uma pintura na Igreja de Santa Maria do Castelo de Abrantes, da Diocese de Portalegre-Castelo Branco e outra na Igreja de Nossa Senhora da Graça de Ega, pertencente à Diocese de Coimbra.

Na Galícia, encontramos uma expressiva pintura mural de S. Jorge na localidade do Vale, padroeiro desse templo da Diocese de Lugo que mereceu toda a nossa atenção. Enquanto a Norte de Portugal não encontramos em pintura a representação de São Jorge.

Temos de considerar de real importância, alguns adornos e peças fabricadas com materiais raros, compostos de granadas extraídas de minas da Índia e do Sri Lanka ou âmbar recolhido das margens do mar do Norte e do Báltico que muito provavelmente terão a ver com a movimentação dos cruzados.

Os pequenos objectos são identificadores de proveniência dos povos, como contaminação de gostos e fontes de criatividade. Sendo de realçar, amuletos em metal ou ouro, anéis, moedas, relicários, pedras preciosas, ou pequenas peças de cariz móvel, que certamente influenciaram modelos, padrões ou desenhos. Fáceis de utilização ou pela facilidade na sua mobilidade vão entrando no quotidiano visual, acabando numa interinfluência instantânea com outras linguagens artísticas, seja pelo hábito seja pelo gosto.

Do século XI ao século XIV existem peças de acentuado interesse, pela diversidade que os mesmos atestam: placas de dimensões reduzidas, alabastros, ícones, marfins, esmaltes. Também objectos ligados provavelmente a adereços, como

⁵² António Henrique de Oliveira Marques, *Portugal na Crise dos Séculos XIV e XV*, Lisboa, 1987, p.356

botões, fivelas, joias, anéis, chaves. Importa destacar o variado património deste tipo de objectos ou fragmentos que são do acervo do museu de Cluny em Paris.

Cabe salientar a própria forma da Cruz de Santiago que teve origem na época das cruzadas, quando os cavaleiros munidos de pequenas cruces, davam lugar às suas súplicas e no momento era colocada no solo o braço inferior da cruz.

As cruzadas deram também suporte a uma série de iluminuras, com destaque para o século XIII a XIV, sendo determinante a sua representação temática. Muitas personagens representadas entram em cena tendo um papel fundamental na iconografia e na narrativa histórica. A figura de monges guerreiros tinha uma envolvimento muito especial no sentido de espalhar forte emoção entre os cristãos, o que contribuía para um estado de desânimo do exército inimigo⁵³.

Importante destacar as movimentações de alguns tesouros pelo seu valor espiritual, resultava na prática a garantia de uma protecção divina. “ *Como sabemos a raíz de la cuarta cruzada (1202-4) las reliquias de la Pasión adquieren un gran interés en Occidente en tanto que ellas recuerdan los sufrimientos de Jesús. Todo ello es sintomático de la nueva espiritualidad popularizada en el siglo XII-XIII centrada en la imitación a Cristo* ”⁵⁴.

⁵³ «Es decir, en aquellos combatientes que estaban legitimados para intervenir en la cruzada, en tanto en cuanto se trataba de la más justa y la más santa de las guerras posibles, ya que era la que defendía la causa de Jesucristo y de su Iglesia. En consecuencia, el uso de la violencia estaba plenamente justificado. Por eso, los freires de las milicias eran recompensados con indulgencias, que se extendían incluso a todos los que colaboraban con ellos. Se llegó al extremo, como en el caso de la orden de Santiago, de que fueran las propias instituciones las que recibieran la bula de cruzada, siendo a la vez responsables de su predicación». Enrique Rodríguez-Picavea, *Los Monjes Guerreros En Los Reinos Hispánicos*, Madrid, 2008, p. 150

⁵⁴ Ángeles García de la Borbolla, *El papel de los monasterios en las peregrinaciones hispanas medievales: cultos locales y tráfico de reliquias*, Palencia, 2004, p. 61-62.

Uma das obras de grande referência pintado por Duccio é a representação da coroa de espinhos que Cristo ostenta na cabeça. Tornou-se um motivo de elevada curiosidade, a partir de meados do século XIII, quando o rei Luís IX de França regressou com essa relíquia de uma cruzada na Terra Santa.⁵⁵

“La Edad Media no dudaba, claro está, de la realidad de la corona de espinas que san Luis compró a precio de oro, en 1239, a un comerciante veneciano, y que depositó en la Sainte Chapelle de su palacio de la Cité (Paris). Todas las iglesias de la cristiandad reclamaron su parte de esta reliquia, preciosa entre todas, y actualmente conservada en Notre Dame de París; y se repartieron las santas espinas”.

A partir dos inícios da Baixa Idade Média, uma acalmia peninsular cria uma união de interesses reforçando defesas contra o inimigo,⁵⁶ permitindo um tempo de paz, de fronteiras sem oscilações.

Contudo, a ideia de cruzada vai-se prolongar no tempo até ao período dos reis Católicos. Assim, no século XV, a reconquista tem o espírito de cruzada, A expansão do Norte de África tem esse mesmo sentimento. As campanhas de Afonso V é considerada uma ideia equivalente à da cruzada.

⁵⁵ Louis Réau, *Iconografía del arte Cristiano*, Tomo 1, Vol. 2, 2ªedi., Barcelona, 2000, p.476-477.

⁵⁶ A este respeito é interessante recordar a interpretação: “A cruzada pregada contra os Muçulmanos veio cimentar o entendimento com o país vizinho. Ameaçado por uma ofensiva de envergadura, o monarca castelhano pediu auxílio a todos os Estados da Cristandade, nomeadamente, aos que se encontravam mais próximos. Afonso IV respondeu com uma força militar que ele próprio comandou e que teve papel de relevo na derrota sofrida pelos Islamitas no Salado (Outubro,1340). A conjugação de esforços peninsulares na defesa contra o inimigo comum prosseguiu nos anos imediatos, tendo a marinha portuguesa efectuado novamente operações de certo êxito contra granadinos e marroquinos (1342)”. António Henrique de Oliveira Marques, *Portugal na Crise dos Séculos XIV e XV*, Lisboa, 1987, p. 500.

Com Afonso de Albuquerque o objectivo é dar cabo do Islão e acabar com o comércio das especiarias e terminar com o domínio dos Muçulmanos, a fim de não terem cabedais para fazer a guerra.

- **Balanço das Cruzadas**

A inovação surgida com as várias ordens militares reforçou a vida religiosa projectando-a para Oriente. Nesse aspecto houve favorecimento na aproximação dos povos do Líbano, sírios e arménios que aderiram à Igreja de Roma, permitindo aos Europeus conhecer um mundo que até aí estava completamente fechado.

Difundiram-se no Ocidente temas literários e artísticos dos bizantinos e dos árabes, devido sobretudo à grande troca de informação entre o Islão, Bizâncio e o Ocidente. As motivações eram comuns, sendo fácil as ideias passarem de região para região. Os artistas bizantinos que mantiveram a tradição do passado levavam a sua experiência e os seus gostos até ao Ocidente. A variedade de influências recebidas na arte do Ocidente, nomeadamente orientais e mediterrânicas, deram uma panóplia rica de múltiplas fontes que se espraíam na construção de vários estilos ao longo da História.

II.3. A espiritualidade das Peregrinações

A peregrinação tem sempre um momento de uma obrigação interior de aproximação entre todas as pessoas; de todas as idades e origens, crentes e não crentes. Tem fundamentalmente um ponto comum de um Cristão no sentimento da Universalidade de uma missão divina.

Na Idade Média a grande decisão de vida era peregrinar, dado à época as principais motivações estavam unidas numa forte corrente espiritual.

Revelado o Túmulo do Apostolo Santiago no século IX, a exposição das relíquias são a meta no caminho para Compostela. Essa motivação de profunda religiosidade dispara na vontade de muitos cristãos em direcção ao Noroeste Peninsular.

A peregrinação medieval ao encontro de Santiago surge em várias ramificações de caminhos dirigidas a um dos lugares mais a Ocidente da Europa.

Concretamente, essas movimentações de peregrinos ou romeiros, imbuídos de espiritualidade e de elevado sentimento de fé,⁵⁷ ao Túmulo de Santiago, foi um dos maiores acontecimentos na época Medieval. Sobretudo foi uma acção muito acentuada à medida da aproximação galaico-minhota.

No desafio do acontecimento místico procuramos analisar o transporte do corpo do santo da Palestina até Iria Flávia.

Como cita a *Crónica Compostelana* “Santiago, hermano de S. Juan Apostol y evangelista, predicó el evangelio en España y en Jerusalén, donde por confesar a Cristo y aseverar la fe católica fué degollado por Herodes” (Herodes Agripa – Act. Apost. XII 1-2) “siendo el primero de los apóstolos que padeció el martírio (...) Los judios llevados de rencor y malevolencia, no quisieron sepultar el venerando cuerpo del felicísimo apóstol: tampoco permitieron a los cristianos, que entonces habitaban en Jerusalén, que le diesen sepultura, ante si bien, como dice S. León papa” (epístola sobre su pasión y traslación a España) “arrojando el cuerpo junto con la cabeza a fuera de la ciudad para que lo devorasen los perros, aves y fieras, lo dejaron expuesto a ser consumido. Mas sus discipulos, prevenidos por el, cuando aún vivia, de que trasladasen su cuerpo a la región española para darle sepultura, arrebatando de noche el cuerpo íntegro con la cabeza (...) caminaron con apresurado paso hasta la

⁵⁷ José Oliveira Marques, “D. Afonso IV e as Jurisdições Senhoriais Galaico-Leonesas no Norte de Portugal”, Bragança, 1992, p.176.

ribera del mar, donde estando preocupados por la falta de embarcación, para pasar a España, hallaron a la orilla una nave preparada por disposición divina, a la cual subieran muy gozosos, dando unánimes gracias a Dios, despues de haber acomodado en ella el sacratísimo cuerpo. Luego, haciéndose a la vela, y declinando igualmente de Escila y Caribdis, lo mismo que de las peligrosas Sirtes, arribaron con prospera navegación, bajo la mano del Señor que los guiaba al puerto de Iria. Despues llevaron el venerable cuerpo a un lugar que entonces se llamaba Libre-don, y hoy se dice Compostela, donde lo sepultaron religiosamente bajo unos arcos marmóres – sub marmoreis arcabus” (H.C. Liv. I, cap. I, 19, 20).

Neste precioso registo tomamos consciência da forte iluminação que o mesmo nos transmite e que culminará num motor atractivo desse mistério. Vai pois contribuir para a expansão dos meios de culto e criar uma enorme dinâmica no fluxo de peregrinos. Ao mesmo tempo, a espiritualidade de Santiago alastrou com a ideologia da reconquista cristã. Os caminhos de Santiago tinham não só uma abrangência religiosa como de penitência e de generosidade. Mas também tinham uma forte componente de relações humanas, onde situações diversas de convívio e solidariedade proporcionavam saudáveis momentos durante as longas etapas.

Entretanto o povo vivia com um certo temor, devido a toda instabilidade ligado a um passado ainda recente. As preocupações com a fome, guerra e pestes não se tinham desvanecido completamente. As razões de fé, para além da devoção cristã, eram fortes motivos para caminhar até ao lugar onde recebessem o auxílio divino fosse para cumprimento de um voto, estímulo de fé ou em acção de arrependimento.

Portugal e Galicia – povos no mesmo espaço geográfico, unidos por ideias e preocupações semelhantes - corresponderam a um apelo. As aproximações explicam-se na prática “...não é menos notável a expansão do espírito peninsular durante a Idade Média. O grande movimento intelectual da Europa Medieval compreende a filosofia

escolástica e a teologia, as criações nacionais dos ciclos épicos, e a arquitectura. Em nada disto se mostrou a Península inferior às grandes nações cultas, que haviam recebido a herança da civilização romana.”⁵⁸

Ainda sobre a designação de “peregrinos ou romeiros”, merece reflexão uma passagem de Dante, um dos génios de pensamento erudito, na sua obra prima *Vita Nuova*, em que ele exprime todo o seu carácter pleno de significados :

"peregrinos" en sentido lato, pues la palabra "peregrino" se puede entender de dos maneras, en sentido amplio y en sentido estricto: en sentido amplio, peregrino es todo aquel que está fuera de su patria; en sentido estricto, es sólo aquel que va a la catedral de Santiago de Compostela o regresa de ella. Conviene saber que las gentes que van al servicio del Altísimo se llaman de tres maneras: se llaman palmeros si van a Tierra Santa, de donde muchas veces traen la palma; se llaman peregrinos si van a Galicia, puesto que la sepultura de Santiago es la más lejana de su patria que la de ningún otro apóstol; y se llaman romeros los que van a Roma, allá adonde iban estos que yo llamo peregrinos”.⁵⁹

As inúmeras incursões de peregrinos intensificaram-se significativamente a partir do século XII, tendo como culminação total do cristianismo as etapas a Roma, Jerusalém e Santiago de Compostela.

Ligados pelo sentimento Ibérico, os portugueses estiveram sempre, por assim dizer, na fila da frente nas crescentes idas em peregrinação a Santiago de Compostela. Tornou-se numa obrigação de paz interior aliada à atracção generalizada como se afirma: “*Santiago era o padroeiro da Península Ibérica, atribuindo-se a ele as vitórias contra os Mouros. Compostela torna-se, assim, o entroncamento de todas as nações e*

⁵⁸ Antero de Quental, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, Lisboa, 1971, p.17

⁵⁹ DANTE, A. “Vita Nuova”. González, I. “Vita Nuova (nueva lectura)” (Introdução, tradução e notas), Madrid, 2000, p. 215.

*de todos os idiomas. Vinham escoceses, francos, normandos, teutões, gente das Baleares e da Provença, italianos, romeiros de Creta e Jerusalém, búlgaros, gregos, africanos, abissínios e romeiros de terras muçulmanas, ..”*⁶⁰

Em contraste com outros povos, as aproximações geográficas e afinidades de relações conquistadas entre as duas regiões deram lugar a trato muito particular. Garcia Oro descreve: “*A realidade da peregrinación luso-galaica a Compostela é un feito histórico certo, se ben pouco esclarecido. Nel inscríbense a devoción xacobeas coas súas advocacións e asociacións, os camiños cara a Santiago coas súas ermidas e alberguerías e as relacións humanas constantes entrámbolos pobos, que comparten a devoción xacobeas*”.⁶¹

À medida que o tempo passava crescia uma vontade insaciável entre muitos portugueses pela peregrinação a Santiago de Compostela. Vários foram os meios e vias de comunicação percorridos para chegar ao local das relíquias. De todas as zonas de Portugal estabeleceram-se rotas-caminhos, uns principais outros mais secundários. Alguns fazendo ligação ou cruzamento com outras vias. na procura por vezes de simples recursos pedonais ou passadiços nos antigos caminhos de densidade rural. Também as estruturas viárias construídas pelos romanos deram uma excelente ajuda na programação desses percursos. Assim, muito se deve à existência desse património.⁶²

⁶⁰ Manuel Inácio Fernandes Rocha, *Nossa Senhora do Norte nos Caminhos de Santiago*, Viana do Castelo, 1988, p. 14.

⁶¹ José García Oro, *Os Camiños de Portugal a Santiago: os homes, as igrexas, as coroas*, Camiños Portugueses de Peregrinación a Santiago, Xunta da Galicia, Santiago de Compostela, 1993. p.238.

⁶² “*Os romanos deixáranlle unha infraestrutura viaria en grande parte montada sobre rutas prerromanas que seguía empregándose nunha alta proporción. Algunhas grandes vías imperiais, con posto por dereito propio nos itinerarios xerais, e bastantes camiños secundarios unían o territorio da antiga Gallaecia co resto da península e de Europa. Asturica Augusta – Astorga- era a cabeza de ponte, terminal da vía Asturica Augusta-Burdigala, que atravesaba todo o norte da Península constituíndo unha gran liña divisoria entre as terras da Hispania romanizada e o norte insubmisos...*” Elisa Ferreira

Diversas rotas eram adaptadas à tipologia do terreno ou resultantes da frequência de passantes. Assim ao longo desses carreiros de passagem de peregrinos muitas vezes edificavam-se cruzeiros, pontes, capelas e igrejas como testemunhos de fé. Havia uma carga simbólica muito forte pelas diversas razões que encerrava “os locais onde circundavam procissões, a comemorar vitórias, a assinalar desastres e mortes, os locais escolhidos para a sua colocação são geralmente os cruzamentos de caminhos e os sítios de maior passagem”.⁶³

Os caminhos de Santiago resultaram numa profusão de culturas transversais, marcadas sobretudo por estilos de arquitectura e escultura de proveniência diversa. Os edifícios contam histórias. Os Mosteiros tinham a responsabilidade moral da renovação religiosa e os monges empenhavam-se no culto da liturgia, aprofundamento do evangelho e no desenvolvimento espiritual e na valorização do património cultural cristão. Um dos mais destacados Mosteiros foi Cluny, com fantásticos abades e organização peculiar. Conseguiu criar uma série de abadias dependentes da Abadia-mãe.

Podemos considerar que desde sempre figuras portuguesas de relevo nacional peregrinaram a Santiago de Compostela como, por exemplo, o Conde D. Henrique em 1097 e sua mulher Dona Teresa. Também muitos bispos e sacerdotes se dirigiam a Santiago a fim de darem testemunho da sua fé e rezarem junto ao sepulcro. Eram constantes as idas de portugueses a Compostela, para a veneração das relíquias ou simples devoção ou salvação da alma.⁶⁴

Priegue, “*Os camiños xacobeos*”, en *Camiños portugueses de peregrinación a Santiago: tramos galegos*, 1993, p. 271

⁶³ Carlos Alberto Ferreira de Almeida. *Vias Medievais Entre - Douro-e-Minho*. Faculdade de Letras do Porto: 1968. CD. DI308.

⁶⁴ Mário Martins, *Peregrinações e Livros de Milagres na nossa Idade Média*, Lisboa, 1957, p. 117.

Foi durante o verão de 1326 que a Rainha Santa Isabel visitou Santiago na companhia de pessoas da sua confiança, voltando a visitar em 1335 todos os lugares assinalados pela veneração especial a S. Tiago. A esse respeito Precado Lafuente descreve: “ *No podríamos dejar recordar la doble peregrinación de Santa Isabel de Portugal, en los años 1326 y 1335. Después de la muerte de su marido, el rey D. Dionís, Santa Isabel se dedicó a obras de santificación personal con grandes manifestaciones de caridad. La primera vez que vino a Compostela lo hizo a pie desde el Milladoiro, el lugar en el que, por esa ruta, la de los caminos portugueses, se divisaban por vez primera las torres de la catedral santiaguesa. Tomó parte en las celebraciones solemnes del día 25 de julio y, en el ofertorio de la Misa que oficiaba el arzobispo Berenguel de Landoria, presentó como ofrenda la rica corona y los vestidos más elegantes que había usado en su vida oficial de consorte del rey portugués, así como ornamentos sagrados. El Prelado santiagués le regaló una escarcela, que es la mochila del peregrino, y un bordón, del que se dice que fue instrumento de muchos milagros. Repitió, en 1335, su peregrinación, esta vez en hábito de mendiga, que muchas veces hacía que las gentes se apiadaran de ella y la socorrieran con sus limosnas*”.⁶⁵

Pouco podemos encontrar em termos restritamente plásticos, a respeito da passagem de Santa Isabel por Santiago. Existe uma interessante colecção de iluminuras, atribuídas a António de Holanda e Simão Beningo, onde consta a peregrinação da Rainha Santa Isabel a Santiago de Compostela.⁶⁶ . Estas iluminuras, que se encontram no Fólio 11, fazem parte de um documento visual sobre a genealogia

⁶⁵ Manuel Jesus Precado La Fuente, “El sentido de la Peregrinación ayer y hoy”, *La Catedral de Santiago de Compostela*, 1993, p. 109.

⁶⁶ Martim de Albuquerque e João Paulo de Abreu Lima, *A Genealogia do Infante Dom Fernando de Portugal*, HOLANDA, António de, BENING, Simão, Fac-simile do M.S. da British Library - ADD. 12.531, Porto; Lisboa, 1984, Fólio 11, p. 27-28

do Infante Dom Fernando de Portugal, e são um testemunho fabuloso de narrativa histórica e elevada simbologia. Nele está a ascendência da Rainha Santa e sua irmã a Rainha D. Constança de Castela. Integra ainda a nora de Santa Isabel, D. Beatriz e sua descendência. Em lugar destacado, está o Rei D. Pedro de Aragão, segurando o símbolo do poder, de armadura e com o cavalo arreiado. D. Constança de Aragão também monta um cavalo branco arreiado com tecido bege e borlas vermelhas. Santa Isabel, no centro do Fólio, tem no regaço as míticas rosas. Na tarja, distingue-se à direita, contornando-a, o interior de uma igreja e respectiva torre sineira. Dentro da igreja estão algumas pessoas de joelhos, destacando-se a Rainha que entrega a coroa a um prelado.

No bas-de-page, à esquerda, sobressai uma Rainha com bordão, tendo um chapéu de peregrino descaído sobre as costas. A seu lado, é acompanhada (supõe-se) por uma peregrina. Várias figuras de peregrinos, possivelmente do seu séquito, aguardam o andamento das figuras.



**Chegada da Rainha Santa Isabel à Catedral de Santiago de Compostela –
Detalhe do Fólio 11 .**

Santa Isabel foi uma figura de prestígio que marcou a cultura peninsular, graças à sua influência no campo científico e espiritual da época. Praticava uma vida de piedade no sentido do amor a Deus e ao próximo, implementando muitas obras sociais. Foi um exemplo em acções pacificadoras, quer na intervenção de problemas nacionais como até na península.

As virtudes peregrinas de Santa Isabel exerceram decerto um despertar para muitos pela sua humildade espontânea e natural. Com um poder verdadeiramente cristão no modo oculto como entregava as suas esmolas, tinha um sentimento de piedade infinita pelos pobres, pelos orfãos e desamparados, leprosos e doentes.

A veneração das relíquias continuou a ser impulsionado por muitos, num ambiente de profunda espiritualidade. Muitos santos e beatos embuidos de grande devoção, manifestavam a sua total disponibilidade junto dos peregrinos, por graça da sua religiosidade ou do benefício recebido.

Num estudo realizado pelo professor Ferreira de Almeida, este cita, de um modo particular, a acção da peregrinação e toda atmosfera envolvente: “ *Deambulam as artes e os ofícios, as criações literárias com os jograis e os goliardos, e os estilos com os pedreiros e outros ofícios. Apesar de época fechada é um período de estilos verdadeiramente europeus. Este carácter de mobilidade marca até, e profundamente, a mentalidade religiosa de então. São as peregrinações que o homem medieval tanto amou, praticou e em que tanto acreditou. É o ideal de santificação de “peregrinari pro Deo” e que tanto influenciou o ideal franciscano*”

Podemos observar como citou Ruy de Pina na Chronica de El Rei Dom Afonso o Quarto:

Do falecimento da Sancta Rainha Dona Izabel molher de el Rey D. Dinis, & madre del Rey D. Afonso, & dos milagres que Deus depois de sua morte por ella fez.

«Andando a era de Cesar é mil, & trezentos & setêta, & tres anos, & o anno de Christo é mil, & trezentos, & trinta, & sinco a Rainha D. Izabel molher q foy de elRey D. Dinis, & madre deste Rey D. Afõso IV, como era molher de vida mui sãta por acrecetar por seu corpo merecimétos para salvação de sua alma, sédo este anno Jubileu de Sanctiago de Galicia, ella por aver do tizouro da misericordia, & piedade de Deus indulgencia, & remissão de seus pecados foy a elle, & tornou de pè aforada, & muy desconhecida, pedindo pello caminho esmolos aos fieis Christaos com seu bordão na mão, & fardel ás costas como hua bem pobre romeira, & no anno seguinte depois de vir a Portugal, porque corrião os tratos do casamento do infante Dõ Pedro seu neto, ella seveo a Estremos onde adoeceo é quinta feyra aos 4, de Julho do ano de Christo de mil, & trezentos, & trinta, & seis, & aly foy loguo seu corpo reuolto em hu couro de boy, & posto em seu ataude, & levado com muyta solemnidade ao Mosteyro de S. Clara de Coimbra que ella novaméte fundou »⁶⁷

De referir também a tradição que associa S. Francisco de Assis ao fenómeno das peregrinações a Santiago. Segundo Paco Castro, aquele santo teria feito a peregrinação a Santiago em 1214⁶⁸

Não foram, porém, nem a época nem o contexto histórico em que viviam os homens que condicionaram a busca do conforto espiritual junto às relíquias do Santo venerado em Compostela.

Assim é de assinalar a peregrinação do Rei D. Manuel I, no século XVI, descrita por Damião de Goes na Chronica dél Rei D. Manuel: Capítulo LXIV.

De como el Rei foi aforrado a Galliza visitar a casa do Apostolo Sanctiago.

⁶⁷ Ruy de Pina, Chronica de el rey Dom Afonso o quarto do nome: e setimo dos reys de Portugal, Lisboa, 1653

⁶⁸ P. Fr. Andrés Océrin-Jáuregui, *Florencias del Glorioso Señor San Francisco y de sus Frailes*, Madrid, 1913, Capítulo IV, p. 11-16.

«Per caso das boas andanças e sucesso destas viagens, fazia el Rei, allem de suas acostumadas esmollas, outras de dinheiro, especiarias a muitas casas de religiam, aussí nestes regnos, como fora delles, o mesmo a pessoas particulares, pera que per intercessam e oraçam destes prouvesse a Deos lhe prosperar seus negocios de bem em melhor, allem do que assi elle como a Rainha pessoalmente visitavam muitas casas de devaçam, entre as quaes presojos de ir a Galliza à do Apostolo Sanctiago, situada na cidade de Compostella. Nesta romagem levou consigo o Bispo da Guarda dom Pedro, que era tambem Prior de Sancta Cruz de Coimbra e dom Diogo Lobo baram Dalvito, dom Martinho de Castel Branco, dom Nuno Emanuel seu guarda môr, dom Antonio de Noronha seu scrivam da puridade, e dom Fernando segundo Marques de Villa Real, a quem el Rei mandou depois de ser em Galliza, por nam querer que se soubesse qual dos da companhia era, que todos acatassem como a sua pessoa. Partio el Rei de Lisboa afforrado no mes Doctubro deste anno de mil e quinhentos, e dous, fazendo seu caminho per Coimbra, onde visitou o mosteiro de Sancta Cruz, e vendo que a sepultura del Rei dom Afonso Henriquez fundador daquella rica, e sumptuosa casa, requeria outra mais digna aos merecimentos de hum tam magnanimo Rei, logo presopos de a mandar fazer de nao, como depois fez, de modo que agora está. Dalli foi ter a Montemor o Velho, e Aveiro, e ao Porto, onde ordenou que a sepultura de Sam Pantaliã se acabasse pelo modo que o el Rei dom Joam mandara em seu testamento. Do Porto foi a Valença do Minho, e em algumas villas destas mandou fazer justiça rigorosa de pessoas em que ate aquelle tempo se nam podera fazer execuçam, pela muita valia, e parentesco que tinham naquelles lugares. De Valença entrou em Galicia pela cidade de Tui, tomando dalli o caminho direito ate a casa do bemaventurado Apostolo, com muita devaçam, onde se deixou conhecer, e foi festejado, assi do cabido da Sé, como dos governadores da cidade, e fidalgos que nella moravam. Esteve el Rei tres dias continuos na cidade de Compostella, a cabo dos quaes, depois de ter feito,

por sua devoçam muitas esmolas á mesma casa, Sprital, e pessoas necessitadas, se tornou para o regno, fazendo merces a todos os hospedes das casas em que pousava, ate chegar a Lisboa, onde achou a Rainha nos paços de Sanctos o velho, de quem, de quem, e de toda a corte foi recebido com muita alegria. E logo depois da sua vinda mandou que se fizesse huma alampada de prata de feiçam de hum castello, que mandou poer na Sé de Sanctiago, diante do altar mór, que era a mais riqua de quantas se atéquelle tempo na quella casa offereceram, e assi ordenou que se comprassem rendas em Galliza, pera sesta alampada alumiar continuamente de noite, e de dia, quomo se sempre depois fez...»⁶⁹

Ao longo de séculos, têm sido muitas as oferendas dadas por nobres e portugueses ilustres como também por simples anónimos. As doações à Catedral, muitas vezes como forma de penitência, têm uma profunda componente simbólica e representam gratidão de vida. Esses afectos em cada dia que passava foram desenvolvendo um sentimento de fé com forte ligação a Santiago. Assim vemos a leitura e interpretação dada a estes testemunhos por Garcia Iglésias, “...A presença de uma colecção numismática portuguesa a relacionar, basicamente, com as épocas da Rainha Santa e de D. Manuel, quer ser testemunha (dada a sua pertença à Catedral de Santiago) das doações feitas, tantas vezes, por anónimos portugueses que ao longo dos séculos se aproximaram ao altar de Santiago. Como uma invocação de portugal também se há-de entender a presença na amostra da chamada capa pluvial “da Rainha Isabel”. É certo que nada tem que ver com tal personagem, mas também o é que por detrás de tal denominação se esconde a recordação da generosidade de uma rainha Portuguesa em relação ao culto jacobeu...”⁷⁰.

⁶⁹ Damião de Goes, *Chronica d'El Rei D. Manuel*, Vol. I, Lisboa, 1909, p. 86-87.

⁷⁰ José Manuel Garcia Iglesias, *Santiago de Compostela, Um Tempo Um Lugar*, Porto, 2001, p. 18-19.

Em definição: Santiago de Compostela tem sido durante séculos a sustentação de um mistério divino, algo possível e acessível, onde todo o cristão busca uma força para a sua vida. A distância tem um sublime significado, revela desafio e graça de Deus para os peregrinos que anseiam alcançar esse lugar. Vêm das mais diversas partes do mundo ao encontro de um momento muito particular, onde a existência das raízes cristãs mexe com todos nós, accionadas por uma espiritualidade comum.

II.4. Caminhos, Inspirações, ligações, criatividade

- **Caminhos**

Ao longo dos séculos e num ritmo acelerativo, o caminho de Santiago passou a ser o fundamento de irradiação das mais diversas correntes artísticas, culturais e estéticas. Na Arquitectura Românica diremos que o caminho para Santiago foi a charneira da arte Românica, criando progressivamente no decorrer dos tempos pontes de filiação quer na escultura como na pintura.

Desde o século XII, Santiago de Compostela passou a ser um dos alvos de peregrinação popular - deixando pelos caminhos uma constelação de afinidades estilísticas acentuadas no Norte de Espanha que arrastaram para Portugal influências que se enraizaram no tempo.

- **Caminhos Jacobeos para Santiago**

Os percursos utilizados pelos peregrinos eram muito diversos. Vinham de muitos pontos da Europa atravessando vias de maior circulação de população e aproveitando terrenos mais fáceis de caminhar. Nesse contexto de revalorização permanente, com todo o desenvolvimento e estudo permitiu chegar a uma orientação na atribuição de diversos caminhos, em função da proveniência dos mesmos. Inúmeros

povos deixaram as suas marcas, quer como artistas, artesãos, peregrinos ou como homens de fé.

Muito autores têm dado expressiva atenção sobre os caminhos na direcção da Galicia. Permite-nos destacar um estudo onde são consideradas sete portas de acesso ao caminho de Santiago, por Louis Charpentier⁷¹. Caminhos esses adaptados à tipologia e organização das povoações.

Rota do Mar de Arousa e Rio Ulla – Esta rota marítima tem uma simbologia muito particular, devido ao “traslatio” envolta do Apostolo e desse emocionante acontecimento de há mais de doze séculos.

Caminho de Fixterra-Muxia – Duas povoações portuárias distanciadas entre si, confluem no lugar dito Hospital. Seguem depois por Negreira, Bertamirás e Santiago.

Caminho Inglês – Saída do porto de Ferrol passando por Cabanas, Pontedeume, Betanzos e Bruma. Da Coruña passava por Cambre, Carral, confluindo em Bruma seguindo para Ordes, A Igrexa e Santiago.

Caminho do Norte – Saída de Ribadeo, um porto que foi considerado no passado a defesa do Cantábrico. Em Ribadeo saem dois ramais a Lourenzá. Um considerado caminho velho, vai a Obe, Cubelas, Ponte de Arante, San Xusto de Cabarcos e Lourenzá. O outro ramal vai a Castropol, Vegadeo, Santiago de Abres, Sante, Trabada, Vila Nova. De Vila Nova segue em direcção a Mondoñedo, passando por Grove, O Regengo, S.Paio, S.Lázaro. Em Mondoñedo vai a San Vicente de Trigás, Gontán, Castromaior, Goiriz, Vilalba. De Vilalba vai a Alba, Baamonde, Miraz, Sobrado. Do Sobrado vai a Corredoiras, Gándara seguindo para Arzúa onde se une ao caminho Francés.

⁷¹ Louis Charpentier, *Os misteriosos camiños de Compostela*, Noia, 2000, p. 187-191.

Caminho Primitivo – Do Porto do Acebo, caminho proveniente das Astúrias passa por Fonfria, Paradanova, A Fonsagrada segue a San Xoán de Padrón, Villardongo, Pedrafitelas e Montouto. De Paradanova o caminho bifurca-se e tem outra hipótese passando por, A Pobra de Burón, Xestoso e Montouto. Daqui vai a Paradavella, A Degolada, A Lastra, A Fontaneira, O Cádavo, Vilabade, Castro Verde. Depois na direcção a Lugo segue uma série de localidades de maior ou menor dimensão: San Miguel do Camiño, Moreira, Gondar, Bascuas, Castelo e Lugo. De Lugo vai a Bacurín, San Román da Retorta, Ferreira, Augas Santas, Merlán, Abeancos e Melide. Em Melide vai cruzar com o caminho Francés que vem de Palas de Rei. Em Melide segue Arzúa onde aqui une ao caminho do Norte. De Arzúa segue directo para Santiago atravessando pequenas povoações, como Ferreiros e Rúa.

Caminho Francês - Um dos caminhos de significativa importância, une a França à Espanha, atravessa os Pirinéus e entra na Galicia pela zona de O Cebreiro. Passa por Triacastela, Sarria, Portomarin, Palas de Rei, Melide, Arzúa e Santiago. Este caminho pelas suas características foi recolhendo várias influências, devido aos percursos empreendidos e experiência de contactos artístico--culturais, até chegar à Galicia. Idênticos resultados são evidenciados nos caminhos portugueses pelas contaminações mútuas⁷².

Caminho do Sudeste – Via da Prata – Um dos percursos mais longos que vai a Ourense, Pontevedra e Corunha. Comunica com as cidades de Mérida, Astorga onde desemboca no caminho Francês. Outros desvios a Compostela iam por Puebla de Sanabria-A Gudiña-Laza/Verín-Ourense e Santiago. Outro caminho parte de Bragança ou Chaves para a província de Ourense, até Verín, seguindo até Ourense por Laza ou Xinzo de Limia.

⁷² Angel Andres Sicart Giménez, “Galicia e os camiños de Portugal. Un itinerario dende o pasado e mirando ó futuro”, en *Camiños portugueses de peregrinación a Santiago: tramos galegos*, 1993, p. 283.

Os caminhos portugueses de Bragança e Chaves vão confluir no caminho do Sudeste, em direcção a Monterrei e Bragança a Vilavella, seguindo depois para Ourense e Santiago.

Caminho Português de peregrinação Jacobea – Relacionamos os caminhos como as veias de um corpo, onde a vida espiritual e fé une os Ibéricos, com especial relevância do Norte de Portugal à Galicia, onde o espaço geo-cultural tem o mesmo quadrante.

Os caminhos Jacobeos estão ligados como que um cordão de ordenamento cristão entre várias povoações, com mosteiros, Igrejas, Capelas, hospitais, albergues, fontes; de modo a apoiar e confortar os peregrinos durante o percurso.

Certamente que a peregrinação Jacobea de Portugal, acelerou de um modo participativo a partir do século XII, correspondendo à Arte Românica.

É evidente que as ligações ao antigo bispado de Tui em Portugal, deixaram marcas sobretudo na história da Arquitectura. *“É unha especie de evocadora viaxe, a través do tempo, daquelas épocas nas que estas igrexas ou mosteiros pertenceran ao bispado de Tui. Son monumentos que nos fan sentir e, ao mesmo tempo, admirar este fermosa Arte Románica, chea de espiritualidade e sobria beleza que convida ao recollemento e à oración”*⁷³.

Através de longos percursos em períodos de tempo os portugueses caminharam para Santiago ao encontro das relíquias. Esses peregrinos como partiam de proveniência diversa, foram progressivamente surgindo várias configurações de caminhos, dando origem a intercâmbio económico, cultural e social.

⁷³ Ernesto Iglesias Almeida, *O antigo bispado de Tui en Portugal*, Noia, 2008. p. 113.

O caminho português de maior projecção, liga cidades como Lisboa, Santarém, Coimbra, Braga, Valença até Tui. Significa o muito utilizado por peregrinos e sobretudo reis e nobres.

Caminho do Noroeste – O percurso mais próximo do litoral, liga Esposende, Caminha, Vila N. de Cerveira, Valença, Tui, Pontevedra, Santiago.

Caminho do Lima – Da cidade do Porto, Moreira da Maia, Mindelo, Azurara, Vila do Conde, S. Pedro de Rates, Barcelos, Durrães, Correlhã, Ponte de Lima, Arcozelo, Rubiães, Fontoura, Valença, Tuy, Porrino, Redondela, Caldas de Reis, Padrão, Santiago.

Caminho do Norte – Da cidade do Porto seguia a mesma via do caminho do Lima até Barcelos; depois de Barcelos, Barroselas, Vila de Punhe,

Caminho Porto Celanova – Da cidade do Porto, Santo Tirso, Guimarães, Prado, Vila Verde, Ponte de Lima, Ponte da Barca, Arcos, Monção, Porriño, Redondela, Caldas de Reis, Padrão, Santiago.

Caminho da Geira Romana – Braga, Prado, Rendufe, Caldelas, Gerês, Castro Laboreiro, S. Gregório, Melgaço.

Caminho de Lamego – De Lamego na direcção de Peso da Régua. Aqui a estrada tem duas alternativas. Uma segue para Mesão Frio, Amarante, Lixa, Felgueiras, Guimarães. Aqui funde-se com o caminho Porto Celanova.

A outra hipótese saindo de Peso da Régua, segue Vila Real, Vila Pouca de Aguiar, Pedras Salgadas, Vidago, Chaves, Vernin, Xinzo de Lima, Celanova, Ourense, Lalin, Santiago.

São de grande importância pela complexidade, as vias que cruzavam toda a província de Trás-os-Montes. Uma antiga via romana percorria de Braga até Cova da Lua, já próximo da região de Ourense mas ainda em território português.

Outra estrada de Guimarães a Vila Pouca de Aguiar, ligava Bragança por Carracedo e Valpaços.

Outra via partia da cidade do Porto em direcção a Vila Real de Panoias por Paço de Sousa e Amarante. De Vila Real seguia-se a Bragança passando por Murça. Depois havia uma outra via, direito a Linhares e a Torre de Moncorvo. Onde saía uma via para Bragança que cruzava Alfandega da Fé. De Vila Real saía uma estrada na direcção de Poiães da Régua atravessava o rio Douro na linha de Lamego. Nesta cidade bifurcam-se duas vias uma no sentido de Coimbra e Viseu. A outra na direcção da Guarda por Sernancelhe e Trancoso.

Como constatamos, havia uma rede de ligações considerável para toda a região de Trás-os-Montes que ainda se prolongava com a via romana de Braga a Astorga e Leão a Zamora⁷⁴.

Nos diferentes caminhos em direcção à Galicia caso venham do Sul, alguns cruzam com a Rota da Prata e atravessam o espaço português. Alguns peregrinos caminhavam a pé ou a cavalo muitas vezes por estreitos caminhos rurais. O Caminho de Santiago originou na província de transmontana uma infinidade de testemunhos de enriquecimento peninsular. «*As igrejas paroquiais, as capelas, as imagens, os lugares, as albergarias e outros «hospitais», as pontes, as feiras, as festas, as próprias fontes, morgadios, pedras de armas, rifões e lendas, tudo referido ao Apóstolo,...*»⁷⁵. A vida do Apóstolo Santiago está contida em todas as obras realizadas ao longo das passagens dos peregrinos. Uma grande parte dessas aldeias consideradas de interior estão viradas para a província de Castilla y León e só a Norte uma pequena mancha geográfica une à

⁷⁴ Humberto Carlos Baquero Moreno, *Linhas de comunicação em Trás-os-Montes no século XV*, Porto, 1982, p.13-14.

⁷⁵ Arlindo de Magalhães Ribeiro da Cunha, *Caminhos Transmontanos de Peregrinação a Compostela*, Bragança, 1999, p.53.

Galicia. O emaranhado dos caminhos transmontanos foi resultado da motivação religiosa que unia a força espiritual a Santiago e daí a história ter um tronco comum na tradição jacobea peninsular.

Em relação à marcação do rio Douro podemos considerar três travessias em locais diferenciados, onde seria assegurado por barcas. Também a obra de Abade de Baçal tendo origem transmontana descreve em muitas situações as investigações em diversas áreas, desde a pré-história à Arte moderna.⁷⁶ Um outro caso muito interessante ao nosso trabalho é uma parte do Douro correspondendo ao espaço Internacional, de Paradela a Barca de Alva; outro considerado Douro Nacional de Barca de Alva à Régua; Depois restava da Régua até à Foz. Passados séculos, numa revalorização dos caminhos apareceu a construção do caminho de ferro dando vida às populações. “*Vejamos então as estações, referindo os antigos caminhos que passaram a servir, e as devoções jacobeias nele estabelecidas*”⁷⁷

- **Inspirações -- criatividade**

As inspirações teriam sido diversas, umas por persistência no prolongamento das suas repetições, outras germinaram as suas raízes em manuscritos, miniaturas, bíblias, missais, códices, iluminuras, gravuras ou ícones. Partiram para a pintura retabular e para murais.

A variedade e riqueza de padrões é tal, dando como exemplos das iluminuras nas letras [bíblia S. Latina], 14 Agosto 1462) Coimbra, vol.2

⁷⁶ Carlos D’Abreu, *O Património Cultural do Sul do Distrito de Bragança segundo o Abade de Baçal*, Bragança, 2002, p.9-96.

⁷⁷ Arlindo de Magalhães Ribeiro da Cunha, *A Travessia do Rio Douro na Peregrinação Compostelana*, Bragança, 1999, p. 61.

As Composições temáticas eram certamente inspirados com base no sentimento de fé e devoção. Lugares como a Catedral de Santiago são privilegiados para uma visão mais profunda e do sentido das coisas. São as realidades de um sentimento contemplativo a fim de despertar caminhos de inspiração.

- **Ligações**

O contacto com o Islão fez forte resistência nas diferentes linguagens estéticas de cariz geométrico mantendo uma continuidade na ornamentação linear em vez da sinuosa dita naturalista. Foram frequentes os exemplos em bandas, orlas delimitam composições com motivos geométricos. Ao longo da história muitos estudiosos têm reflectido em relação às capacidades e iluminação dos artistas que elevaram ao máximo a inspiração artística.

Um templo como no caso de Santiago de Compostela, reúne um contexto muito profundo e de grande amplitude histórica. Tem um conjunto de significados: artístico, espiritual, bíblico, teológico, e catequético, sendo um caso peculiar no mundo cristão.

Não há cultura artística sem uma relação de fruição com o sagrado, quando a imagem tem na essência o captar para além do visível. Houve um mundo comum no passado com frequentes idas a Compostela que deram lugar a fenómenos de continuidade. Perante a cultura enfrentando a história descobrimos outros mundos.

Sabemos da grande influência de contactos no tempo de Isabel a Católica, com artistas ligados a Livros de Horas. Havendo uma imensidade de situações que privilegiaram um diferenciado pontos de ligações, uns por via de casamento outros por raízes da nobreza.

Portugal e Galicia vieram pela Borgonha. Sendo esta uma região muito importante, com destaque para a nobreza. Daqui resultam laços de produção de grande importância histórica. Muitas pinturas surgiram por via de correntes medievais, que vieram através da iluminura ou dos têxteis. Determinadas iluminuras transmitem a ilusão de um pequeno retábulo, pela composição na solução plástica do mesmo, estabelecem assim uma reciprocidade. Panos de armar foram uma consequência, que centralizam uma valorização em composições pictóricas denunciando gostos e

ambientes. Estamos conscientes do sentimento que une o artista na intensa vontade de transmitir a mensagem que ele próprio reconhece e sente como deve fazer.

O estar numa parede ao lado ou em frente constituía um reflexo da ideia de Deus, num diálogo visual de convivência. Ver e rever tinha a envolvimento de um conhecimento profundo na captação com o significado e a interiorização sobre o exposto. Representava desse modo uma presença fortíssima da materialidade em todas as composições obviamente religiosas. Também tinha a particularidade de fazer luz na beleza do evangelho que todos ouviam e viam. As paredes das igrejas eram assim os principais meios de comunicação da época, oferecendo à meditação imagens bíblicas, permitindo uma capacidade de concentração ilimitada. O tempo passado no interior da Igreja era vivido de um modo apelativo, onde todo o ambiente tinha um conteúdo visual. A atmosfera de silêncio era fundamental à condução do proveito espiritual, desse modo a mensagem dirigia-se ao coração, sensibilidade e devoção.

Aproveitamos para referir, S. Domingo de Bonaval, Santiago de Compostela, na Capela do Santo Cristo tem ainda vestígios de frescos de linguagem predominantemente geométrica, (tipo baldosado) apesar de leitura muito má devido às reformas e alterações arquitectónicas, podemos identificar memórias pictóricas de uma “Anunciação”. Os restantes pictóricos são suficientes para entender a qualidade estética da composição que existiu. Atendendo aos referidos elementos, possam ter filiações de padrões italianos.

A criatividade – A fórmula conseguida do templo na aplicação da religião cristã, segundo as novas ideias em todos os países europeus, obedece de certo modo, a conceitos, regras e programas. A arte da pintura no período gótico era produzida essencialmente com fins religiosos. Toda a representação pictórica tinham como principal objectivo o pedagógico, ficando como suporte ao ensinamento do cristianismo, dirigida a uma população receptiva à imagem e de fraca erudição.

Quanto a este ponto, são as personagens as decisivas para a intencionalidade da cena. Para o caso das formulações artísticas, o todo da composição organiza-se à volta de um centro onde o artista vai procedendo às diversas fases de modo a relacionar formas entre si, ou por afinidades cromáticas ou por analogias de escala e de colocação.

A maior envolvimento criativa do artista, neste contexto é sobretudo o tratamento artístico na linguagem da comunicação. Sendo relevante os valores formais da narrativa, por via do domínio da representação na passagem para a pintura parietal.

II.5. As relações entre os reinos de Galicia e Portugal no século XVI – Chronica d'el Rei D. Manuel

Esta crónica é o texto historiográfico de grande importância produzido por Damião de Goes. Da série de narrativas da obra interessa destacar alguns detalhes de modo a preservar a memória dos acontecimentos entre o Rei de Castela e o Rei D. Manuel.

«Alem do que por effeituvar o que desejava escreveu muitas vezes a el-Rei Dom Emanuel pedindo-lhe que desse licença para vir a Lisboa com cento de mulas, a ver sua filha e netos para nelles pôr os mestrados de Castella. Mas como el-Rei Dom Emanuel soubesse de certo que quizesse entrar com elle na liga do Papa, Imperador, e Suissos, contra França, escusou estas vistas sem querer dar a entender o que sabia do conceito de el-Rei seu sogro. O qual rei Dom Fernando andando nestas ligas, mandou secretamente o Duque d'Alva a este reino com recado a el-Rei Dom Emanuel pedindo-lhe a rainha D. Joanna Excellente Senhora para casar com ella, promettendo-lhe se o fizesse que livremente lhe soltaria o reino de Galicia para se ajuntar á coroa do reino de Portugal. O que pareceo que devia de fazer por um de dous respeitos; ou

remordido de sua consciencia de saber que os reinos de Castella e Leão pertencião a esta Senhora, a quem os elle tirara á força d'armas, como na Chronica do Principe Dom João por extenso declaro, ou por dar desgosto a el-Rei dom Philippe seu genro, com quem neste tempo andava em grandes desavenças. Do que se el-Rei Dom Emanuel escusou pelo melhor modo que pode, porque sabia que de taes allianças se poderião entre estes reinos e os de Castella recrescer outras taes guerras e peores do que forão as passadas»⁷⁸.

Este interessante texto desperta-nos para os vários aspectos, que surgiam na época, que Goes descreve com clareza activa dos acontecimentos. Como podemos analisar neste relato circunstanciado, são evidentes as preocupações e o encontro de soluções pelo afecto de modo a sanar algumas questões de poder territorial.

⁷⁸ Damião de Goes, *Chronica d'El Rei D. Manuel*, Lisboa, 1911, Vol.IX. p.78-79.



Uma Universalidade

«Siempre se afirmó que el arte de la pintura carece en Galicia de tradición artística. La ausencia de muestras de decoración mural en nuestros templos medievales, tan ricos en otras regiones, ha venido sembrando un rutinario convencimiento que, en los presentes momentos, está siendo revisado sobre la base de nuevas investigaciones y aportaciones artísticas, hasta hace poco totalmente desconocidas.»

CHAMOSO LAMAS, M, “Arte” en Galicia, 1976, p. 276.

III. CAPÍTULO – APROXIMAÇÕES, DIFERENÇAS ESTILÍSTICAS E ICONOGRAFIA NO ESPAÇO GEOGRÁFICO - GALICIA – NORTE DE PORTUGAL

III.1. Temas comuns mais frequentes.

Ao realizarmos o nosso estudo tivemos plena convicção que o resultado final sobre os temas em análise estava à partida condicionado por diversas circunstâncias. Desse modo teria de haver o maior cuidado em observar toda a arquitectura do templo em questão, com as possíveis transformações que pudessem ter existido ao longo da vida do próprio edifício.

Existem alguns aspectos formais e espaciais que serviram de definidores para o domínio da expressão pictórica. Com efeito a planta da capela, igreja ou mosteiro seria condicionante ao programa iconográfico a aplicar, consoante interesses ou gostos a executar. A adaptação entre a arquitectura existente e a realização da pintura confrontou nas suas situações um programa religioso de modo a enriquecer o fundo devocionário do culto. Apesar que em vários momentos a linguagem estética-artística atravessou tendências, oscilações, passagens de estilos entre o final do gótico e o princípio do maneirismo. Todos correspondendo à acção evangelizadora na pedagogia da fé, cujo principal instrumento eram as imagens relatadas na pintura mural. Os procedimentos e a organização do acontecimento de imagens estavam em função dos princípios interpretativos em correspondência aos textos sagrados, temas, Santos ou personagens da história.

Os programas iconográficos que muitos artistas, gravadores e pintores realizaram, correspondiam a diversos ciclos; sobre a Vida da Virgem, Paixão de Cristo, representações hagiográficas nos seus vários atributos e de protecção.

Não há lógica universal para a colocação dos temas dentro de uma igreja, no Ocidente. Cada caso é um caso. Há só uma procedência dos temas mais importantes, colocados no lado do Evangelho, tomando de referência essa particularidade.

Em todos os templos que analisamos, o tema com maior incidência foi a *Anunciação*. Encontramos trinta e quatro casos na Galícia e treze em Portugal. Exceptuando alguma situação particular, como a pintura na fachada da Sé de Braga, as pinturas encontram uma disposição muito comum por cima do arco triunfal. Apresentam normalmente a composição subdividida entre o Anjo e a Virgem, com a jarra na zona reduzida do arco. Apesar que também existem exemplos (neste espaço Peninsular) desta representação na parede fundeira da capela-mor. Temos assim na igreja de Parga duas pinturas murais pertencendo a dois estratos cronológicos diferenciados, dentro do mesmo espaço parietal. Sendo uma composição iconográfica que permitia criar condições para uma boa leitura visual. Outros casos pontuais temos na igreja de Meijinhos encontrando-se na pequena parede do lado do Evangelho, danificada pelo encaixe do retábulo-mor. Lembramos ainda de um testemunho muito particulares na antiga igreja da ordem de S. João de Jerusalém, actual S. Nicolau de Portomarim cuja *Anunciação* está representada no baldaquino do lado direito da nave. Dado que esta igreja foi trasladada devido à construção de uma barragem. Permite desse modo uma análise espacial e de composição no domínio de todo o conjunto. A esse respeito Luís Casimiro (2004:1127), sublinha a importância na análise iconográfica da imagem, como outros detalhes essenciais no seu derradeiro estudo. Esta pintura de acentuada qualidade artística denuncia bem a estética gótica, que se situa na primeira metade do século XV.

Segue-se o tema do *Calvário* com vinte casos analisados na Galícia e sete em Portugal. Em relação a este tema entendemos fazer distinção quanto à sua composição entre Calvário simples ou desenvolvido. Esta situação à partida teria que ver com o espaço que o artista teria para a sua representação. Onde está Cristo acompanhado da Virgem à sua direita e do outro lado S. João Evangelista. Quando a composição permite um maior alargamento, com integração de mais elementos ou até de paisagem consideramos desenvolvido. Nesse sentido tivemos oportunidade de conhecer o estudo comparativo de Fr. A. J. Almeida (2006:86) quanto às influências directas com as estampas de Schongauer e de *flos Sanctorum*, 1513.

Desse modo o *Calvário* simples, está normalmente pintado no local intermédio do arco triunfal. No entanto também existem casos pontuais na parede direita (lado da Epístola) do arco triunfal. Ou ainda na parede fundeira da igreja de São Salvador de Merlán de meados do século XVI, ou no pequeno templo de Luaña de São Xulian, na zona superior da parede fundeira por cima da fresta. Temos ainda a existência de um calvário desenvolvido, na igreja Nossa Senhora do Monte, local de Duas Igrejas. Situa-se na capela-mor na parede esquerda do lado do Evangelho. Este calvário de composição desenvolvida apresenta uma interessante “memória” de uma pintura mural, já desaparecida. Mesmo em relação ao conjunto podemos ver três cruces, onde estaria o Bom e Mau ladrão e as figuras de soldados, estes mais próximas na leitura. Lamentavelmente resta somente o suporte preparatório de linguagem linear de grande sensualidade artística. Contudo permite analisar a qualidade e rigor técnico definidores de uma prática instituída que nos permite ligar a uma obra do primeiro terço do século XVI.

Conforme observamos marcamos vinte temas de *Juízo Final*, na Galícia contra dois casos no Norte de Portugal referente ao nosso estudo. Este tema requer normalmente uma composição muito alargada, o que se impõe num determinado

espaço do templo. Destacamos o caso da igreja de S. Estevo de Chouzán, cuja composição ocupa toda a abside. Apesar desta igreja ter sido transladada denunciando esses males, ainda revela a elevada qualidade de estilo dessa obra pictórica. Outro caso muito particular é a pintura do Mosteiro de S. Clodio, ocupando toda a abside superior numa grande composição. Em situações de igrejas de planta de nave e capela-mor, situam-se nas paredes laterais. Referimos o exemplo da igreja de São Xurxo do Vale, em que a pintura do *Juízo Final* preenche quase toda a parede (lado do Evangelho) esquerda da nave, destacando-se o episódio do Inferno mais próximo da porta principal.

Assim acontece no caso da igreja de S. Francisco de Bragança na zona absidial esquerda da capela-mor. Apesar que a sua leitura está bastante deficiente devido à degradação. Em relação ao segundo caso pertence à igreja de Malhadas e a sua representação está na parede esquerda da nave do lado do Evangelho. Além de transmitir a ideia de uma grande composição apresenta má visibilidade, tendo sido danificada parte com a abertura de um nicho.

Relacionado com o ciclo da *Paixão de Cristo*, verifica-se uma grande presença de episódios na Galícia, em comparação com os exemplos que se conhecem em Portugal. No entanto podemos pensar que os mesmos possam ter sido destruídos, o que não invalida totalmente esta comparação. Existem episódios que sobreviveram graças talvez a uma colocação mais protegida ou meramente de índole pacífica. Inicia-se o ciclo da Paixão com a *Agonia no Horto* no monte das Oliveiras. Este tema tem seis representações na Galícia e quatro no Norte de Portugal. Constatamos que normalmente estes episódios estão presentes nas naves do templo e com mais frequência na parede esquerda da nave do lado do Evangelho. O episódio *Cristo a caminho do Calvário* revelou-nos oito casos na Galícia e um caso em Portugal. Neste único testemunho aparece na igreja de Gatão, na parede fundeira da capela-mor do

lado do Evangelho. Destacamos o exemplo na igreja de S. João Baptista de Sisto, na sequência ordenada de outros episódios na parede esquerda da nave. Observa-se somente cerca de um terço da cena, devido ao encaixe de um retábulo provocando parte da sua destruição.

Flagelação de Cristo, volta a ser um elevado número de dezasseis casos na Galícia para um único no nordeste de Portugal. Estes episódios como já afirmamos normalmente eram pintados na parede da nave do lado do Evangelho. Havendo excepções como no caso da igreja de Burela em Mondoñedo, devido às condições de espaço para a realização dos murais.

Quanto ao tema da *Ressurreição* observamos nove casos na Galícia e quatro em Portugal. Na Igreja de Parga a pintura encontra-se na parede da nave direita lado da Epístola, por sinal com a mesma correspondência de localização na capela do Senhor do Carrasco de Palaçoulo. Também na igreja de Sisto os episódios relativos à *Ressurreição* também se situam na nave direita do lado da Epístola. Um outro caso que observamos está relacionado com a igreja de Víncios, onde Cristo aparece triunfante na zona superior do arco triunfal. A pintura denuncia um tratamento de formas e de linguagem já avançada ao estilo maneirista. Apesar que ainda se vislumbra elementos decorativos de traçado cordado os quais foram importantes em conjuntos fresquistas de estilos anteriores.

Os Santos que se destacaram pelo número de frequência, *Santa Catarina de Alexandria* teve expressão artística no nosso estudo em Portugal. Contabilizamos treze para sete casos na Galícia.

Encontramos a pintura desta Santa em diversas localizações consoante a organização espacial da igreja. Tendo algumas variações consoante as particularidades dos espaços, diferenças cronológicas e de estilo.

Na nossa selecção geográfica destacou-se sobretudo *S. Cristovão* com quinze casos na Galicia e sete em Portugal. A figura de *S. Cristovão* aparece em algumas pinturas acompanhado à distância por um monge de lanterna que o guia na sua travessia. Sendo exemplo a pintura na igreja de São Facundo e na igreja de Vilabade. Assim como o nosso caso comparativo na igreja de Adeganha. Dadas pelas particularidades dimensionais da referida representação, aliada à simbologia envolvente relativa à protecção de viajantes, na transmissão segura de chegarem ao ponto da sua peregrinação. Também considerado protector da peste e da morte súbita, leva-nos a encontrar razões possíveis para a sua conservação e manutenção.

Santo António foi deveras representado no Nordeste de Portugal com dez pinturas enquanto que só confrontamos um caso de pintura deste Santo na Galicia.

Refira-se, também, que foi o *S. Sebastião* o santo em que sentimos que teve grande domínio e equilíbrio de correspondência entre os dois lados geográficos. Encontramos doze casos de pintura na Galicia e dezoito casos em Portugal. Constatase desse modo da importância que houve na representação do santo no Noroeste Peninsular, sobretudo nos templos situados ao longo dos caminhos de peregrinação. Para além dos frescos e pinturas em toda a Idade Média e Renascimento, onde é amplamente fomentado o seu martírio, sendo difundida a sua narrativa na arte da escultura sobretudo em épocas posteriores.

S. Tiago/S. Tiago Matamouros, neste último caso em que nos debruçamos estamos perante sete casos na Galicia e sete no Norte de Portugal. No entanto não podemos considerar exactamente o mesmo tipo de representações, dado haver uma dualidade iconográfica no sentido da imagem do Santo. Entre os casos contabilizados na Galicia existem duas representações, uma das quais está directamente relacionada com o Apóstolo Santiago patrono dos peregrinos. Uma outra representação é um *Santiago Mata-mouros* convertido num guerreiro montado sobre um cavalo branco.

Em relação ao Norte de Portugal somente encontramos a representação de Santiago peregrino, onde o culto ao Santo era fundamentalmente o apoio e devoção dos caminhantes peregrinos. Constatamos que a figura lendária de *Santiago Matamouros* se representa em pontos geográficos de maior preocupação da Reconquista quer mais a sul ou mais a norte da Península Ibérica. Um dos murais de *Santiago Matamouros* de boa visibilidade está representado na igreja de Santa Maria de Labrada. A pintura está situada na parede da nave do lado da Epístola, junto à porta lateral. Entendemos que a sua localização seja ponto estratégico na defesa do inimigo.

III.2. Localização no espaço da igreja

Chegados a este ponto, a representação do orago do templo era suposto que devia ficar em lugar de destaque, de boa visibilidade. Uma visão frontal e chamativa que era composta nos espaços de continuidade por padrões geométricos e vegetalistas ou com outros santos pintados.

Refira-se como principal exemplo *São Tiago* nas igrejas a Norte de Portugal, sobretudo em paróquias com o seu orago. Sendo comum, a imagem pintada no centro da parede fundeira da capela-mor. As boas proporções e um cuidado metódico nos detalhes contribuíam para a elevação do culto Jacobeu na representação de São Tiago, como padroeiro dos peregrinos. A glória de São Tiago concentrava-se com grande tradição cristã em toda a Península Ibérica. Queremos também salientar o estudo do Professor J. Marques, (1992) no contributo de dados sobre a grande acentuação de paróquias alusivas a S. Tiago no Norte de Portugal, como testemunho do culto ao Apóstolo. Outro aspecto a ter em conta, foi a dificuldade encontrada em certas igrejas, para analisar toda a pintura da parede fundeira, devido à presença de retábulos que assim o impedia.

S. *Cristovão* com o menino Jesus sobre o ombro, era o Santo de grande relevância, pelo seu elevado tamanho e localização. Esta representação situava-se sempre junto à porta de entrada, a fim dar protecção a quem o visse na assimilação do espírito medieval. Assim constatamos casos comuns quer na nave direita como na nave esquerda das igrejas paroquiais, em ambos os territórios. Também como já anteriormente referimos, o *Calvário* foi um dos temas iconográficos que melhor resistiu às vicissitudes dos tempos e de transformações do próprio edifício. Sendo frequente a pintura do *Calvário* simples, situar-se na zona alta do arco que separava a nave da capela-mor. A questão sobre a localização das pinturas, consistia sobretudo numa linguagem de escala que pudesse ser cómoda e de fácil leitura. Desse modo os fiéis concentrados nas imagens, ouvindo as leituras entendiam com emoção dando dimensão à interiorização.

Como observamos ainda em algumas igrejas as paredes da nave estavam cobertas de pinturas, obedecendo a programas iconográficos. Atendendo como já constatado por Paula Bessa, (2007:244-245) as temáticas seguiam certas regras em função dos espaços do templo entre as paredes da nave e a zona da capela-mor. Desse modo as temáticas aplicadas nas paredes das naves das igrejas paroquiais foram assim em função do gosto e vontade dos fregueses desses templos.

No entanto o conjunto da *Paixão de Cristo*, envolvendo várias cenas sequenciais são de maior incidência na Galicia. Sendo de referir a Igreja do Sisto e a de Dozon. No entanto podemos observar apesar de muito degradada, algumas cenas da *Paixão de Cristo* na Igreja de Outeiro Seco. Também relativo a este registo iconográfico temos a Capela de Santo Cristo na Bemposta. Julgamos que dada a proximidade de fronteira tenha contribuído para as influências e os contactos artísticos facilmente penetráveis. Sabemos como se levam a efeito em Zamora na Semana Santa os desfiles processionais, onde assistem representações de diferentes irmandades e confrarias

dando um profundo sentimento cristão. Podemos sentir a essência dessa luz, que se transmite por meio de vários cantigos ou correntes gregorianas.

III.3. Viagens de Ideias, Obras e Artistas – do Gótico do Norte ao Renascimento do Sul

Antes de mais, não podemos deixar de recordar antecedentes históricos de ideias e pensamentos que marcaram ao longo dos tempos certos conceitos inexactos. Um especial interesse mostrava o historiador Francisco de Holanda, nos seus escritos⁷⁹.

A posição do autor ressaltava a sua formação artística ligada a Roma onde estudou protegido pelo rei D. João III e ao mesmo tempo sentia compromisso em relativizar espaços de construção nacional.

As relações com a arte da pintura chegaram até nós de diversas formas e por vários caminhos, assim como para os pintores, mestres ou artífices. Em destaque a pintura de Giotto na cidade italiana de Assis e em Pádua. Sendo uma obra com distribuição ordenada e hierárquica nos episódios do ciclo de frescos na Capela Scrovegni de Pádua. Considerando desse modo um guia basilar por excelência na orientação lógica das pinturas que se seguiram.

Em ambas o seu belo convencional foi uma das fontes que contribuíram para valorizar os espaços eclesiásticos. Nascia desse modo um mundo alargado de várias tendências artísticas, surgindo as escolas de Florença, de Siena e Roma. Dos frescos do conhecido Dominicano Frey Angélico ao “*Juizo Final*” de Miguel Ângelo. São pois

⁷⁹ *A pintura de fresco é muito estimada em Itália e honrada por mestre Miguel Ângelo na Capela de Sixto, e por outros famosos pintores assim antigos como modernos. É pintura muito nobre e antiquíssima, e não se sabe fazer em Espanha; dura muito tempo e é imortal. Esta mesma pode ensinar o desenho, que é a coluna e chave da pintura, e a iluminação, que é a música e harmonia das cores...*. FRANCISCO DE HOLANDA.: *Da Pintura Antiga*, op. Cit., p.89.

dois marcos importantes nas ordens religiosas, Giotto ligado a S. Francisco e a obra dominicana ligado à arte de Frey Angélico. E essa particularidade foi acrescida ao bom entendimento entre as duas comunidades no seu andamento que permaneceu no tempo⁸⁰. Ambos tinham a experiência religiosa da peregrinação a Santiago. Nas igrejas paroquiais as decisões estavam mais a cargo dos eclesiásticos, nobres e fiéis. Não se sentindo acentuadas diferenças na solução dos espaços.

Em Guimarães, no antigo convento de S. Francisco toda a área da parede fundeira da capela-mor teria tido pintura. São os vestígios pictóricos que assim o denunciam. Contudo os aspectos mais interessantes revelam uma gramática decorativa giottesca. Pensamos que todas essas zonas estariam a enquadrar cenas ou Santos condicionados pela arquitectura, como na capela de Arena em Pádua.

Mas a presença dos franciscanos fizeram-se sentir com grande acentuação na Galicia. Relativamente ao nosso estudo, vincula a pintura na igreja de S. Martinho de Mondonedo. A representação de Santa Bárbara surpreende o seu estilo tão suave, beleza serena e uma fluida linguagem cromática. No seu carácter gótico hispano-flamengo, permite dizer que se aproxima à pintura de Santa Margarida de Midões, assinada e datada «Arnaus» 1535.

Segundo a tradição cristã, S. Francisco de Assis pôs-se a caminho de Santiago no ano 1214. Atesta uma lápide à entrada do Convento S. Francisco desta cidade, com larga descrição a sua passagem por aquele convento. Também em Bragança a igreja de S. Francisco está relacionada com a peregrinação do Santo fazendo ponte de união entre os dois territórios. Desse modo a antiga construção franciscana teria sido implantada em meados do século XIII. Existem aspectos interessantes ligados a S. Francisco. Partindo de uma crença da época, quando o Santo peregrinou a Santiago

⁸⁰ Leonardo Pérez López, 2003, p. 44.

utilizando a via da Prata, passou pela cidade de Bragança onde pernoitou no referido local. Seguindo as produções artísticas dos grandes espaços monásticos, muitas pinturas desapareceram, outras como o caso de S. Clodio da ordem de Cister, chegou aos nossos dias por razões talvez da própria localização do Mosteiro. Esta obra está integrada num dos centros artísticos galegos, onde se destaca a obra do mestre de Sixto e o pintor de Banga.

No território português temos o Mosteiro beneditino de Pombeiro de Riba Vizela. Construção de acentuada importância histórica e sofrendo várias alterações ao longo dos tempos, sobretudo no século XVII/XVIII, como é apontado por L. Afonso (Afonso,2009:563-565). Neste edifício os poucos fragmentos que sobreviveram são explícitos para entendermos o conceito decorativo que existiu. Para além de barras decorativas, existem dois painéis em que se destacam as figuras de S. Plácido e S. Mauro. A esse respeito ainda podemos considerar a vasta obra de pintura noticiada através de documentos.(Bessa, P. 2007:271)

Também a ordem Dominicana contribui para uma enriquecimento de natureza histórico-Artística, como tivemos ocasião de analisar em outro momento.

Catedral de Ourense- a disposição de Cristo em relação à coluna, está relacionada com a escola de Siena. Enquanto o modelo ligado á escola florentina apresenta normalmente Cristo à frente da coluna de mãos atadas por detrás.

Observando pequenos detalhes dos olhos ou ainda em registos decorativos de véus, às volumetrias das caras, expressam bem a luminosidade da cor, uma característica da escola de Siena. **[F33 D]**

De facto entre os vários motivos de comunicação e de influências, foram sobretudo os mecenas que nas suas viagens tornavam-se possuidores de quadros de devoção e de manuscritos. As novidades da Flandres encantavam em especial os

mecenas de gostos requintados. Também havia cadernos de modelos e desenhos de fácil transporte que seria outra fonte de transmissão.

Certos pintores de renome tinham origem flamenga e tinham contactos com artistas portugueses. As feitorias portuguesas em Bruges e Antuérpia no século XV e XVI, cruzou um grande número de contactos e de influências relevantes. Mas também a Galícia desde o século XIV ao primeiro terço do século XVI, manteve contactos comerciais e políticos com a Flandres. Para além da acentuada componente da peregrinação Jacobea. A esse respeito houve importações de obras de arte vindas da Holanda, cuja qualidade artística levantava especial interesse.

Sixto de Frisia que era flamengo veio trabalhar para o Real hospital de Santiago de Compostela. Certamente companheiros seus vieram ao encontro do gosto em trabalhar em Santiago, num momento de tanta necessidade de mão de obra.

Perante a exigência ou força das circunstâncias do homem activo, descobrimos outros mundos. A Espanha pelas suas características a Sul é Mediterrânea. Portugal considerado por muitos pensadores a partir de Coimbra para baixo é Mediterrânico. Assim também nesta linha de pensamento a Itália uma grande parte é Mediterrânica.

Finalmente os intercâmbios do Norte com o Sul do Mediterrâneo, fizeram-se sentir de um modo progressivo através de algumas cidades italianas como Génova e Veneza, ao longo dos séculos XIV e XV. Também os centros flamengos principalmente Bruges exportavam muitos livros de Horas ilustrados.

Galegos e portugueses, cedo descobriram que o mar era um caminho aberto para a ligação com o resto do mundo.

III.4. À volta dos Patrocinadores, encomendadores e encargos

Atendendo à dificuldade desta questão a sua objectividade leva por vezes a natureza mais genérica. Em relação ao território Português, os dados recolhidos no estudo de P. Dias sobre Visitações da Ordem de Cristo, permite construir uma ideia consistente. Também citado na nossa investigação (1984) e trabalhado posteriormente por outros historiadores. Apesar de dispersas essas Visitações têm toda a importância pelas informações que nelas contem: ...« *após o início do tráfego das especiarias (...), aqueles que comandavam as expedições comerciais ao Oriente. Era deste grupo social que saíam os padroeiros das igrejas, a quem competia a responsabilidade de construir, dotar e cuidar das cabeceiras dos templos, das sacristias e das casas dos párocos, e por isso, foram estas as dependências que beneficiaram da referida melhoria económica, e não as naves dos templos, cuja erecção e manutenção estava a cargo dos fregueses, que tiveram de esperar largas dezenas de anos,(...) pelo que é comum ver a uma capela-mor manuelina corresponder um corpo datável da época do maneirismo ou já mesmo do barroco*» (Dias, P., 1979:LXVI). Outros dados interessantes, revelam as preocupações dos visitantes mandarem pintar a parede do altar mor com boas pinturas «*de obra romana*» ou com imagens.

P. Bessa (2007: 39-42) refere mais recentemente diversos documentos alusivos a obrigações do padroeiro, comendador ou do abade. Contudo essas referências na prática obtiveram resultados limitados. Apesar do estudo ter muito interesse, não são identificadores numa grande parte dos casos, quanto aos testemunhos pictóricos que chegaram até aos nossos dias. Algumas Visitações referenciadas podem contribuir no conhecimento de frescos desaparecidos.

Finalmente, sentimos que era a busca na transmissão da fé como principais interesses e directivas do padroado/patrocínio, como também dos seus fiéis ou preferências dos encomendantes. O mistério de cada obra é entender as qualidades

estéticas e técnicas dos pintores, nas suas aplicações de acordo com os locais para onde foram realizadas essas pinturas. Como se sabe em muitas pinturas tivemos dificuldade na sua identificação, impondo até ao limite comparações iconográficas com imagens já anteriormente definidas, onde o estado de degradação ou o número de camadas das pinturas tornava difícil a sua leitura. Constatamos que determinados espaços eram preenchidos em função da temática, composição e do lugar a aplicar. Todos estes factores são motivadores das ideias a comunicar com maior ou menor intensidade de valores de convicção. Sabemos que os programas das pinturas murais muito poucos ou quase nenhuns resistiram na sua plenitude.

Capela da Glória em Braga, no interior do templo estão pintados nas duas paredes frontais, uma o Brasão real - na outra o próprio fundador da capela D. Gonçalo Pereira.

Na zona norte de Portugal, em **Mouços**, na **igreja de Nossa Senhora de Guadalupe**, na parede fundeira da capela-mor existe a pintura de um brasão cujo encomendador possa ter sido D. Pedro de Castro, por investigações avançadas sobre este assunto. (SÃO PAYO, 1999, pp.31-66). A referida pintura integrada no conjunto mural envolvente assinada (?) pelo seu autor **AM.DRA** e datada 1529.

A aldeia de **Vila Marim**, apresenta a **igreja de Santa Marinha** com três estratos pictóricos de pintura mural. Na camada intermédia na zona da capela-mor, destaca-se a inscrição: **“ERA D 1549”**. Onde se encontra uma barra decorativa de grotescos elementos que constituíam o brasão do encomendatário D. António de Mello e Sampayo como prova estudo recente, GRAÇA, M. S.(2002:100)

Em relação à **Galicia** aparece por vezes em algumas pinturas a presença do doador.

Iniciamos com o exemplo na pintura da **Capela da Assucena** da Catedral de Santiago, onde se destaca a presença do doador numa escala reduzida do conjunto. Não se detectando actualmente, qualquer inscrição em complemento.

No entanto por vezes a pintura é apoiada com uma legenda na identificação e personalidade do referido doador. Sendo comum a figura/s estar representada numa escala mais diminuta. Quanto a outro templo, **Igreja de Santa María de Cuiña** na parede (lado do Evangelho) conserva-se uma pintura com três (?) figuras de doadores. Atendendo ainda um dos aspectos interessantes a existência de uma cartela, onde inclui o nome do doador: ESTAOBRAMÃO FACER PEDRO DAMATE ACABOSE EN EL ANO DE MIL IQUINIENTOS I QUA A IQUATO ANOS

Também em **S. Martim de Mondonedo** aparece os nomes de Pedro Gómez e Frisco Iodre. Temos depois uma pintura interessante na **Igreja de Santo Estevo de Paderne**, onde o doador ALFONSO LUGO determina colocar o seu nome e data ao lado do seu Santo Padroeiro. De um modo muito particular, a pintura existente na abside da **Igreja de Chouzán**, apresenta uma legenda na base da composição do *Juizo Final* do seu patrocinador: “Esta capilla mando pintar el muy noble señor ALONSO DE MORE, juez de Chantada...del **monasterio de Chouzán** por el muy reverendíssimo padre don Frai Alonso de Toro, abad”. Na **igreja de Santa María do Mosteiro**, na zona superior da parede da nave do lado do Evangelho, destaque para o braço pintado da família Pallares e Berbetoros. Na **igreja de São Pedro de Melide**, relacionada coma Ordem de S. Francisco, está Santa Isabel da Hungria com flores (como habitualmente) e Santa Isabel de França, com coroa e livro.(pintura tapada c/retábulo).

S. Salvador de Vilar de Donas, apresenta uma grande abside toda pintada subdividida em três espaços organizativos. O programa pictórico foi dirigido para a nobreza. Assim o demonstra por legendas, cartelas e inscrições datada de 1434. Desse

modo estão os retratos pintados de D. João II, sua mulher María de Aragón e o Infante Enrique, marcando lugar como doadores e também protectores da Ordem de Santiago à qual o mosteiro pertencia.

No **Mosteiro de S. Clodio**, toda a pintura recentemente conhecida encontra-se na abside. Existem algumas legendas no entanto não são legíveis. Uma outra situação no território português, na igreja de **S. Vicente de Pombeiro**, marcada por uma legenda: Don Vasco, prior em Pombeiro, 1462. Em ambos os territórios as razões de encomenda eram os mesmos. Marcados por um sentimento de posse, vontade e prestígio junto das entidades eclesiásticas, determinam a mensagem que os torna sempre presentes junto a Deus. Desse modo era a representação da pujança e brio na qualidade artística da época. Considerada uma arte de divulgação e de propaganda relativa aos seus encomendadores.

Nestas referências pensamos que ao estabelecer comparações sentimos que na Galicia o sistema senhorial teria sido muito forte. Não haveria regra geral, contudo os resultados chegados até nós são muito fragmentados. Na Galicia pode não ter havido tantos meios económicos como existiu na época Barroca em Portugal. Desse modo as movimentações ou alterações causaram destruição dando lugar a outros valores como até o azulejo. Existem muitos factores de conservação das pinturas. Não se podendo fazer uma generalização demasiado rigorosa. Dos dados que chegaram até nós, não nos atrevemos a tirar conclusões de concreto nesta matéria.

III.5. Em torno de Pintores/Oficinas, sua mobilidade no Noroeste Peninsular

Como já referimos em local oportuno, muitos Historiadores têm nos últimos tempos investigado sobre os possíveis contactos e movimentações de pintores deste espaço geográfico. Também num excelente testemunho escreve Vítor Serrão, «Assim

funcionaram, nos séculos XV, XVI e XVII, os mercados do Minho e da Galicia que recorriam a pintores para dourarem os seus retábulos, afrescarem os muros das suas capelas devocionais e policromarem imagens de escultura, no quadro de um formidável esforço de renovação catequética...»⁸¹. De resto, sabemos por questões pessoais, que uma escola de artistas permite uma ampla formação para as diferentes técnicas de pintura. Apesar de tentarmos estabelecer semelhanças numa amplitude geral, com o maior número das pinturas realizadas nas fichas, as breves referências e reduzido material técnico e que a limitação de espaço, não nos permitiu ir mais adiante.

Finalmente devemos acentuar que devido à ausência de data e assinatura, na maior parte dos murais em estudo, confrontamos temas cuja composição tipo standard emanavam de manuscritos pintados e de gravuras. Igualmente debruçamos sobre a imaginação do pintor na articulação da temática contida. De real importância, foi a análise das obras, através das linhas, acentuação das formas, marcação de planos em função de um estilo ou de uma corrente artística. Também o percurso técnico da obra bidimensional, surge pelas pinceladas fortes, suaves ou sobrepostas num destaque de volumetria, impondo de modo constante a nossa melhor observação.

A este respeito iniciamos pela **Capela da Açoreira P[F2]** cuja pintura mural ocupa a parede da capela-mor numa linguagem de tríptico. Sendo uma tipologia compositiva habitual nesta dimensão de templo. Apresenta uma harmonia estética de conjunto, com particularidade de detalhes, texturas e cores. Todas estas sucessivas características, provam aproximações com a época da obra do Mestre de Sisto **G[F39]**. Referimos sobretudo na indumentária nobre da figura da Doadora (?) **GP[F2 A]** com base numa paleta cromática e estilo muito equivalentes. Em relação à possível figura de D. Joana

⁸¹ Vítor Serrão, “*André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galicia*”, Lisboa, 1998, p. 111.

de Austria, talvez a que mais nos atraiu, a fim de entender a sua presença e filiação. Desse modo ao analisar as diferentes técnicas **GP[F2 B]** e **GP[F2 C]** de retrato, estamos talvez, perante uma curiosa pintura de prestígio peninsular. Embora não encontremos dados documentais de justificação de momento, sabemos que as imagens são significativas. Os pintores **António Moro** e **Sanchez Coello** foram os que mais se debruçaram na representação de D. Joana de Áustria em obras de pintura a óleo. Com efeito, a delicadeza do traçado e finura do desenho das mãos, andam em torno das obras desses autores. Esta situação com base na iconografia leva-nos a uma produção por volta de 1550/1557.

Braga, Sé/Catedral de Santa Maria, P[F7] pomos em referência o conhecimento de uma parte de *Anunciação*, que existiu na fachada da Sé, cuja leitura nos levou por um sentimento visual em termos de afinidade cronológica com o *Anjo Músico GP[F7A]* da Catedral. Esta pintura encontra-se destacada, no Museu da Catedral de Santiago de Compostela. Sendo proveniente da Torre claustral de D. Gómez de Manrique, **GP[F35I]**. Tomamos em consideração que além de ser um tema Mariano, os valores cromáticos em ambas as pinturas eram os mesmos. Sentimos uma forte coincidência, ao imaginar os pigmentos saídos da mesma paleta. Logo entraria no mesmo circuito artístico, com a mesma proveniência dos materiais ou por via do mesmo pintor ou oficina.

Braga, Capela Nossa da Glória, P[F8] Todo o espaço interior desta capela apresenta uma diversa gramática de grafismos decorativos que certamente serviram de ponte de ligação a muitos murais do norte peninsular. No Museu da Catedral de Santiago de Compostela existem placas policromadas de padrões equivalentes, que pertencem ao século XIII. Também com afinidades directas à estrela da urna de Santiago Apostolo, pintada por Juan Bautista Celma cerca de 1564, onde podemos

verificar **GP[F8A]**. Constatamos desse modo a intercomunicação de gostos e sensibilidades postas certamente na movimentação de artistas entre Braga e Santiago.

Bragança-Igreja de S. Francisco P[F9], neste templo seleccionamos a pintura da *Virgem da Misericórdia* que tem a mesma localização no contexto arquitectónico, com a *Virgem da Misericórdia*, **GP[F9A]** da Igreja de Santa Maria de Sar. Apesar da existência de outras pinturas em ambos os templos, torna-se interessante a coincidência na orientação central, também conhecida pela Virgem do manto. De certo de um projecto definido em articulação com o caminho de Santiago. No entanto consideramos existirem diferenças cronológicas, afastando a ideia que nunca seria das mesmas mãos. Efectivamente, sentimos no lugar da igreja de S. Francisco de Bragança, uma comunicação em linha directa com a igreja de Santa Maria de Sar, que nos leva a uma espiritualidade difundida pelos franciscanos. A referida pintura determina um factor plástico e simbólico. A obra que melhor exemplifica a ideologia de protecção, no fundamento das Misericórdias cujo posicionamento torna-se uma marca social.

Dozón- Igreja Paroquial de Santa Maria G[F14], as pinturas desta igreja apresentam diversas cenas do ciclo da Paixão, numa linguagem cromática muito próxima às pinturas de S.João de Sisto. Levando a confrontos com obras de artistas portugueses, levando a admitir como hipótese serem artistas formados na mesma oficina **GP[F14B]**. Ambos revelam modelos muito aproximados a partir da gravura de Dürer, assim como de antigos Evangelhos Arménios, **GP[F14C]**. Também encontramos aproximações em aspectos estéticos à anatomia do corpo de Cristo da capela de Palaçoulo.

Duas Igrejas-Igreja nossa Sr^a do Monte P[F15], Embora a cena do calvário tenha uma leitura pouco visível e esteja muito reduzida, podemos dizer que o estilo de desenho tem acentuadas semelhanças com a pintura de S. João de Sisto. Assim, o episódio da *Flagelação* **GP[F15A]**, devido à perda de pigmento, torna-se revelador o

respectivo desenho num traço fino e expressivo. Desse modo contribuiu visualmente podermos comparar a utilização de uma mesma técnica nos dois testemunhos geograficamente distanciados. Em ambos, as linhas preparatórias sobre o arriccio (base para o fresco) foram realizadas com desenho a carvão, no momento da maior espontaneidade do pintor. Estamos possivelmente com obras do mesmo autor, ou de oficinas a trabalhar de um modo comum.

Lamas – Igreja de Santa Maria- G[F20] Neste pequeno templo existe uma pintura mural, ainda parte tapada pelo retábulo principal. Os padrões decorativos tipo pinhas revelam a qualidade do estilo artístico com afinidades à pintura do retábulo na técnica do óleo. Observando em detalhe o registo dos padrões, em Lamas **GP[F20]**, estes transmitem uma forma de vitalidade e perspectiva, numa escala entre o grande e o pequeno, dando no registo pictórico os efeitos tridimensionais. Através dos testemunhos encontrados e na tentativa de estabelecer ligações com autor ou escolas, o retrato de D. João I foi o que nos suscitou maior interesse. Esta pequena pintura pertence à primeira metade do século XV, de autor desconhecido. Apesar de historiadores do passado terem atribuído a obra a António Florentím. Também encontramos afinidades formais com a manufatura de Bruxelas ou o fundo decorativo no fresco na igreja de Santa Leocádia. **GP[F20B]**. Enquanto neste último caso, resulta de uma técnica de estamparia de preenchimento e de efeito planificado. Talvez possamos ligar a fontes ligadas à Flandres. Em Lamas o padrão é de linguagem volumétrica, distribuído uniformemente na valorização do tema/fundo. Ponderados os exemplos, encontramos uma filiação possível vinda de escola italiana **GP[F20C]**. A obra em questão do autor **Lorenzo d'Alessandro**, *madonna in trono col Bambino e i Santi Antonio Abate, Sebastiano, Marco e Severino, tempera sobre madeira, Museu Cheveland*.

Ourense – Catedral de San Martiño, a cena da *Flagelação*, **G[F27]** apresenta uma simples composição adaptada ao limite desse espaço arquitectónico. Sobressai a coluna ao centro onde Cristo se agarra segurando com as mãos, de frente para o observador. Os dois verdugos flagelam Cristo em movimentos desordenados. Curiosamente a disposição de Cristo em relação à coluna, está relacionada com a escola de Siena. Vamos encontrar casos equivalentes, Cristo com o tronco junto à coluna, de mãos cruzadas, com maior visibilidade ao tema. Temos os exemplos de obras na *Flagelação*, de Pietro Lorenzetti e Jaime Huguet. Enquanto o modelo ligado à escola florentina apresenta normalmente Cristo à frente da coluna de mãos atadas por detrás. Em relação à cena da *Crucifixão*, **GP[F27A]** encontramos afinidades muito directas entre S. Clodio e Ourense. Verifica-se que ambas as composições apresentam uma organização de elementos com o mesmo equilíbrio estético. Com efeito ainda podemos considerar as imagens na tentativa da sua tridimensionalidade, cujo estilo torna-se semelhante. Apesar que na cena de S. Clodio mantém um valor cromático que ainda não foi alterado. Também constatamos paralelismos muito aproximados com a figura de S. Longuinus, como no *Calvário* de Viseu e na tapeçaria de 1523, **GP[27 B]**. Observamos o grupo dos personagens à esquerda do Crucificado, pondo agora o confronto com Giotto, mantendo uma unidade de referência no conjunto das três representações. Constatamos que possivelmente as duas cenas (catedral de Ourense e S. Clodio) possam ter sido executadas pelo mesmo pintor. Um questão importante a ter em conta é o friso decorativo que já encontramos na Igreja da Junqueira de Espadaneiro é o mesmo de S. Clodio, mas diferente da catedral de Ourense. Podemos considerar por analogia que o rigor estava na composição e haveria uma liberdade mais solta no complemento decorativo da cena. Possivelmente dado a um ajudante para complementar as barras decorativas das referidas cenas.

Peredo dos Castelhanos – Igreja de S. Julião –Esta igreja transmontana apresenta uma pintura mural de um conjunto de três santos, **P[F30]**. Tudo indica que deve ter sido realizada logo no início da construção da igreja, 1563 até 1565. Pensamos que se trata de uma pintura de forte ligação a Santiago, pois S. Pedro representado ao centro, transmite uma ressonância muito particular, com S. Pedro in *cátedra* de Santiago, **GP[F30A]**. Também o facto de estarmos a tratar de uma obra posterior à da Capela da Assucena, leva-nos para fontes de ligação espiritual, onde a actividade de oficinas de tradição na região norte se evidenciou. O facto de não encontrarmos documentos que nos permita identificar o seu autor ou oficina, obriga-nos a traçar hipóteses. A existência de certos dados de comparação levou-nos à pintura de cavalete *S. Pedro* de Vasco Fernandes. Esta pintura teria servido de modelo para a realização desta obra. Existe uma marcação de larga pincelada de movimento sinuoso, na possível imitação descrita na capa do santo. Apesar que o tratamento cromático das mãos vai corresponder ao vermelho das mãos de S. Pedro de Gaspar Vaz. Por diversos estudos já realizados, sabe-se que Vasco Fernandes trabalhou em Viseu entre 1501- 1542 e teria nascido em 1475. O que impossibilita a atribuição a este autor, havendo provavelmente a existência de oficinas consideradas importantes, que continuariam a aceitar encomendas de relativa dimensão. Possivelmente modelos iconográficos fariam parte de espólio para execução de pinturas, os quais seriam considerados como uma matriz patrimonial que seria importante preservar. No entanto atendendo que Gaspar Vaz teria falecido em 1569, (descrito por vários historiadores) com referência de nascimento em 1490, será uma hipótese muito provável a autoria deste fresco. Ainda mais por corresponder a características de obras pictóricas da escola de Viseu, como assim definiu investigadores, como Joaquim de Vasconcelos. Realçando o colorido puro das pinturas, a sua luminosidade na novidade das transições. Deste modo arriscamos a considerar a obra de (inérita) Gaspar Vaz.

San Clodio – Igreja Santa María do Mosteiro –G[F33] A dimensão e esplendor da pintura deste templo, representa mais uma valia no panorama da pintura mural no espaço da província de Ourense. A juntar a outros testemunhos deste núcleo artístico. Constatamos em estudos anteriores, que devido à grandiosidade deste mosteiro e ao rendimento das suas produções vinícolas, seria provável uma dedicação muito especial, no ideal cristão da ordem de Cister. Através de detalhes de sobretudo da cena da *Crucificação*, **GP[F33 D]**. Sentimos paralelismos com o fresco do hospital de Santa Maria della Scala de Siena. Onde a presença de uma personagem com chapéu de peregrino alusivo a Santiago é relevante, no momento da distribuição dos pães. Contemplando as diversas expressões de rosto, observando pequenos detalhes dos olhos ou ainda em registos decorativos de véus, às volumetrias das caras, expressam bem a luminosidade da cor, uma característica da escola de Siena. Verificamos semelhanças suficientemente próximas, que só possam advir de uma corrente muito própria com forte enraizamento artístico. Também através das fotos **GP[F33 E]** comprovam o contacto que possa ter existido entre os artistas deste espaço peninsular. Com efeito, arriscamos a considerar a influência e intercâmbio mútuo de conhecimentos e de estilos, trazidos certamente pela ordens monásticas nos seus movimentos intelectuais e espirituais.

Na **Capela da Assucena** da Catedral de Santiago de Compostela foi descoberta, **G[F35]** há pouco mais de uma década uma larga pintura, quando se procedia a restauros no interior do templo. Todo o conjunto é interessante, sendo realçado ao centro pelo carácter grandioso de S. Pedro *in cátedra*. Leva-nos de imediato a estabelecer certas comparações com a pintura a óleo sobre tábuas de S. *Pedro* de Vasco Fernandes (Grão Vasco) c.1529.

Também podemos considerar que a técnica de fresco, localização e composição limitou a um pragmatismo estético a que o autor solucionou. O facto de não

encontrarmos documentação que nos permita identificar o autor desta obra, dificulta a nossa classificação quanto à sua realização. Imaginamos que S. Pedro de Grão Vasco pela qualidade da obra e importância, seria conhecida e apreciada uma pintura situada na capela da Sé de Viseu. Também para a **Capela do Espírito Santo** da Catedral de Santiago, tinha a obra pictórica, *Lamentação s/Cristo Morto* atribuída a Sixto de Frisia, que teria sido realizada por volta de 1526. Do mesmo modo tempos depois a **Capela de S. Fernando** era revestida de dois murais, *Ascensão* e *Assunção*, realizados pelo pintor fresquista Pedro Noble em 1542. Dadas todas essas valorizações a capela da Assucena tinha um espaço muito apelativo, onde seria normal chamar possíveis artistas para realizarem um projecto condigno, em função das características. Desse modo o mural da **Capela da Assucena**, ao corresponder ao período de glória de pintores peninsulares, poderia ter sido inspirado no retábulo de Grão Vasco, oficina ou colaboração da escola de Viseu. Ao tomarmos como hipótese atribuir a obra ao mestre Vasco Fernandes, seria presumível pertencer entre 1535 a 1541. Apresenta todo o carácter renascentista sobretudo na personagem central, que transparece em toda a composição pictórica. S. Pedro da capela da Assucena aparece no trono, em vestes Pontificais e tiara de três coroas e remate com cruz. Devido à própria técnica e inclusivamente ao desgaste não nos permite avaliar em termos comparativos alguns detalhes com a pintura de cavelete de Vasco Fernandes. No entanto sobressai a cor branca das suas mãos como em S. Pedro de Viseu. Está envolto por um grandioso cadeiral de tipo renascentista, cuja indumentária associada às cores litúrgicas do vermelho, foca o essencial da obra, adaptado à técnica do fresco. Sobressai a cor branca da alva, a dalmática episcopal e a capa presa por um pequeno fimal.

Sisto, O – Igreja Paroquial de San Xoán -

Estamos perante uma obra que foi devidamente planeada, mas que certamente teve a necessidade de se apoiar de várias mãos. Revela no entanto unidade de estilo e

equilíbrio de escalas nas diversas cenas. As actividades artísticas desta época, vão corresponder a certos pintores com ligações a Carlos V. A cena *O Caminho do Calvário*, apesar de uma grande lacuna, expressa uma intenção viva e elucidativa. A inclusão de elementos de carácter português, são prova evidente das ligações artísticas e culturais, **GP[F39E]** documento difundido através da história. A presença de determinados pintores aliado à data de 1552, leva-nos a admitir hipóteses. Constatamos que o iluminador e pintor António Fernandes trabalhou na “*Leitura Nova*”, havendo alguma correspondência de formas de frontispícios arquitectónicos também em alguns enquadramentos. Admitimos a hipótese que possa ter orientado ou colaborado na obra da igreja do Sisto. No entanto outros pintores estariam nessa época, em plena produção a fim de dar o seu contributo, como: António Moro, Sanches Coelho, Cristovão de Moraes. Todos estes são hipóteses possíveis para que um dia se possa encontrar a luz.






IV. CAPÍTULO – ESTUDO DAS OBRAS



REFERENCIADAS - PAINÉIS COMPARATIVOS DE

TEMAS ICONOGRÁFICOS NUMA ORDENAÇÃO DO

CORPUS PICTÓRICO

Simbolos:

 1º quarto séc.XVI;
  2º quarto séc.XVI;
  séc.XIV;
  séc.XV;
  1ºterço séc.XVI;






 2º terço séc. XVI;
  meados séc.XVI;



☐ A cor cinza indica as igrejas analisadas nas fichas de Apresentação







Lista 1: Análise de Murais na Galicia





| Análise de murais na Galicia | | | | | | | | | |
|------------------------------|--|------------|-----------------------|---------|-----------------------|----------|---|---|---------|
| Ref. | Local - Edifício | Provincia | Município | Diocese | Arciprestazgo | G. Igle. | Iconografia | Época/s | Aspecto |
| 1 | Alfoz - Igr.de Santalla | Lugo | Triacastela | Lugo | Sarnia - Samos | | "A tentação de Cristo"(?); Tonsura Monástica; Padre Eterno; |    | Regular |
| 2 | A Pobra - Igr. de Santa Maria | Ourense | O Barco de Valdeorras | Astorga | O Barco de Valdeorras | XIII-9 | Anunciação; S. Julião c/Ave; |  | Mau |
| 3 | Abades - Igr. de Santa Maria | Pontevedra | Silleda | Lugo | Deza - Trasdeza | X-2 | St. André; S. Pedro; Arqueiro da Morte; Frizo decorativo; |  | Mau |
| 4 | Ábedes - Igr. Santa Maria - Ficha G1 | Ourense | Verin | Ourense | Verin-Laza | XIV-4 | Martirio de S. Sebastião. |  | Bom |
| 5 | Aguada - Igr. De Santa Eulália | Lugo | Carballedo | Lugo | Chantada | XI-18 | Algoz ou guerreiro (?); |  | Mau |
| 6 | Alto O - Igr. de Santalla | Lugo | Córgo, O | Lugo | Lugo | VIII-36 | Anunciação; Coroação da Virgem; S. Roque; Natividade; Adoração dos Magos; |   | Regular |











| Análise de murais na Galicia | | | | | | | | | |
|------------------------------|--|------------|-------------------|----------|--------------------|----------|--|--|-----------|
| Ref. | Local - Edifício | Provincia | Município | Diocese | Arciprestazgo | G. Igle. | Iconografia | Época/s | Aspecto |
| 7 | Amoeiro - Igr. De Santa Maria | Ourense | Amoeiro | Ourense | Chaos de Amoeiro | XII-8 | Cristo Juiz; St. Bárbara; Franciscano; |  | Mau |
| 8 | Amoexa - Igr. De Santiago | Lugo | Antas de Ulla | Lugo | A Ulloa | VIII-18 | Anunciação; Figura? |  | Regular |
| 9 | Aranga - San Paio (Capela das Flores) | A Coruña | Aranga | Santiago | Pruzos | II-10 | Pigmentos ocreos com linhas de carácter vegetalista |  | Perdidas; |
| 10 | Arnego - Igr. de Santa Maria | Pontevedra | Vila de Cruces | Santiago | Ulla | X - 9 | Frade (?); Traços cromáticos de enquadramento; |  | Mau |
| 11 | Atán - Igr. de Santo Estevo | Lugo | Pantón | Lugo | Ferreira de Pantón | | Anunciação; St. Luzia; S. Marco; Pai Eterno; Juízo Final; Ressurreição; |   | Regular |
| 12 | Augas Santas - Igr. de San Xurxo | Lugo | Palas de Rei | Lugo | A Ulloa | VIII-13 | Eva (?); Cabeças; Anjo? |  | Regular |
| 13 | Augas Santas - Igr. Sta. Mariña - Ficha G4 | Ourense | Allariz | Ourense | Allariz | XII-21 | Purgatório; Anunciação; Natividade; St. Marinha; |   | Regular |
| 14 | Baamorto - Igr. de Sta. Maria - Ficha G5 | Lugo | Monforte de Lemos | Lugo | Monforte | XI-39 | Última Ceia; Lava Pés; Beijo de Judas; Oração no Horto; Prisão; Jesus diante de Anás; Jesus diante de Caifás; A caminho do Pretório; Flagelação; Coroação de Espinhos; Ecce Homo; Pilatos lava as mãos; A caminho do Calvário; |  | Regular |










| Análise de murais na Galicia | | | | | | | | | |
|------------------------------|---|------------|-----------------|------------------|-------------------------|----------|--|--|--------------|
| Ref. | Local - Edifício | Provincia | Municipio | Diocese | Arciprestazgo | G. Igle. | Iconografia | Época/s | Aspecto |
| 15 | Bacurín - Igr. de San Miguel | Lugo | Lugo | Lugo | Cotos de Lugo (Dereita) | VIII-33 | Anunciação; Elementos decorativos; |  | Tapada |
| 16 | Banga - Igr. De Santa Maria | Ourense | Carballiño, O | Ourense | Carballiño - Orcelón | XII-2 | Pintura emblemática; 4 Profetas; 4 Evangelistas; | 1555; | Regular |
| 17 | Barcia - Igr. de San Miguel | Lugo | Navia de Suarna | Lugo | Becerreá | IX-3 | Trono da Graça; Ceia (?); | 1545;  1570;  | Regular |
| 18 | Beade - Igr. de Santa Maria | Ourense | Beade | Ourense | Avión - Leiro | XII-10 | Elementos padrão |  | Tapada? |
| 19 | Bembibre - Igr. de San Pedro | Lugo | Taboada | Lugo | Chantada | XI-3 | S. Cristovão; S. Paulo (?); Calvário; |  | Regular |
| 20 | Bembibre - Igr. Par. de Santiago | Pontevedra | Vigo | Tuí Vigo | Vigo - Lavadores | IV-15 | Anjo c/coróa (fragmento). |  | Regular |
| 21 | Besomaño - Igr. de Santa Maria | Pontevedra | Ribadumia | Santiago | Ribadumia | IV-3/4 | Assunção da Virgem (?); Elementos decorativos |  | Tapada |
| 22 | Betanzos - Igr. S. Francisco | A Coruña | Betanzos | Santiago | Xanrozo | II-P2 | — | — | Desaparecida |
| 23 | Bolmente - Igr. de Santa Maria | Lugo | Sober | Lugo | Ferreira de Pantón | XI-36 | Profetas; Tubias... |  | Regular |
| 24 | Burela - Igr. de Santa Maria - Antiga Igr. da Vila do Medio | Lugo | Burela | Mondoñedo-Ferrol | Mondoñedo | | Flagelação de Cristo; Deposição no Túmulo; Ressurreição. |  | Regular |
| 25 | Camanzo - Igr. Do Divino Salvador | Pontevedra | Vila de Cruces | Santiago | Ulla | VIII-11 | Pentecostes; | 1565 | Regular |
| 26 | Cambados - Igr. De Santa Mariña de Dozo | Pontevedra | Cambados | Santiago | Arousa | IV-P3 | Restos de frisos decorativos |  | Ruínas; |
| 27 | Campana - Igr. de Santa Cristina | Pontevedra | Valga | Santiago | Iria Flavia | VI-16 | Anunciação; Morte/sarcófago. |  | Regular |
| 28 | Campo - Igr. de San Xán | Lugo | Taboada | Lugo | Chantada | XI-6 | S. Brás. |  | Regular |

| Análise de murais na Galicia | | | | | | | | | |
|------------------------------|---|------------|------------------|-----------|-------------------------|----------|--|---|----------|
| Ref. | Local - Edifício | Provincia | Município | Diocese | Arciprestazgo | G. Igle. | Iconografia | Época/s | Aspecto |
| 29 | Campo - Igr. de Santa Maria | Pontevedra | Marín | Santiago | Morrazo | IV-11 | Anunciação; Anjos Trompeteiros; Pai Eterno; Calvário; |  | Bom |
| 30 | Camporramiro - Igr. Santa Maria | Lugo | Chantada | Lugo | Chantada | XI-14 | Elementos decorativos na abóboda; |  | Mau |
| 31 | Camposancos - Igr. de San Cristovo | Pontevedra | Lalín | Lugo | Deza - Trasdeza | X-4 | Juizo Final; Anjos c/trombetas |  | Mau |
| 32 | Cancelo - Igr. de San Cristovo | Lugo | Triacastela | Lugo | Sarria - Samos | | Ceia; Santíssima Trindade; Trono da Graça c/os 4 Evangelistas; | 1535 | Regular |
| 33 | Capela A - Igr. Santa Maria (Antiga Igr. do Most. Bened. St. António de Toques) - Ficha G11 | A Coruña | Toques | Lugo | Abeancos | VIII-8 | Calvário; Lamentação; Missa de S. Gregório; S. Bartolomeu; S. Cristovão; |  | Regular |
| 34 | Carboeiro - Antigo Mosteiro San Lourenço | Pontevedra | Silleda | Lugo | Deza - Trasdeza | X-P1 | Geométricos |  | Perdidas |
| 35 | Castrelo do Miño - Igr. de Santa Maria | Ourense | Castrelo do Miño | Ourense | Castrelo do Miño | XII-15 | Juizo Final; |  | Regular |
| 36 | Castrelos - Igr. de Santa Maria | Pontevedra | Vigo | Tui, Vigo | Vigo - Santo André | IV-13 | Adoração Magos; Visitação; Missa S. Gregório; Cristo Ressuscitado; Cristo em Majestade; St. Abade; S. Bento (?); |  | Regular |
| 37 | Cerdeda - Igr. de Santa Mariña | Lugo | Taboada | Lugo | Insua - Taboada | XI-5 | Anunciação; Pai Eterno; |  | Regular |
| 38 | Cervella - Igr. de San Cristovo | Lugo | Incio O | Lugo | Incio - Santalla de Rei | XI-34 | S. Tadeu; S. João Evangelista; S. Pedro; |  | Regular |
| 39 | Chaian - Igr. de Santa Maria | A Coruña | Trazo | Santiago | Ordes | VI-3 | Nascimento; Anuncio aos Pastores | Repintes | Mau |












| Análise de murais na Galicia | | | | | | | | | |
|------------------------------|--|------------|--------------|----------|----------------|----------|--|---|----------|
| Ref. | Local - Edifício | Provincia | Municipio | Diocese | Arciprestazgo | G. Igle. | Iconografia | Época/s | Aspecto |
| 40 | Chouzán - Igr. de San Estevo | Lugo | Carballedo | Lugo | Chantada | XI-19 | Juízo Final; Inferno; | 1536 | Mau |
| 41 | Cobelas - Igr. de Santa Maria | Ourense | Os Blancos | Ourense | A Limia | XIV-5 | Anjos segurando pano de Verónica; Nascimento; Adoração dos Magos; Isabel de Portugal; Carlos I. |  | Regular |
| 42 | Coirós - Igr. de San Xulian | A Coruña | Coirós | Santiago | Xanrozo | II-9 | Sta. Catarina |  | Regular |
| 43 | Corvelle - Igr. de Santa Maria | Lugo | Sarria | Lugo | Sarria - Samos | VIII-47 | Cristo Pantocrator; Os 4 Evangelistas? |  | Mau |
| 44 | Covas - Igr. de Santiago | Lugo | Baralla | Lugo | Becerreá | | Vestígios de pigmentos cinza azulado | ? | Cobertas |
| 45 | Cuiña - Igr. Par. Santa Maria | A Coruña | Oza dos Ríos | Santiago | Xanrozo | II-5/6 | Juízo Final; Inferno; Sta. Catarina; S. Pedro; Sta. Verónica; Visitação; Nascimento; Morte... | 1503; 1544; | Regular |
| 46 | Culleredo - Antiga Igr. Par. San Esteban | A Coruña | Culleredo | Santiago | Alvedro | II-1 | Anjo? |  | Tapada |
| 47 | Curbián - Igr. de San Martinho | Lugo | Palas de Rei | Lugo | A Ulloa | VIII-16 | Calvário; Lamentação; Missa S. Gregório |  | Regular |
| 48 | Donas - Igr. de Stª Baia | Pontevedra | Gondomar | Tui,Vigo | Miñor | V-2 | S. Cristovão (?); Vestígios de pigmento ocre; |  | Mau |
| 49 | Donís - Igr. de San Fiz | Lugo | Cervantes | Lugo | Becerreá | | Juízo Final; Entrada no Paraíso; Cristo sentado no Arco Íris; | 1578; | Bom |

| Análise de murais na Galicia | | | | | | | | | |
|------------------------------|--|------------|--------------------|----------|-------------------------|----------|--|--|---------|
| Ref. | Local - Edifício | Provincia | Municipio | Diocese | Arciprestazgo | G. Igle. | Iconografia | Época/s | Aspecto |
| 50 | Dozón - Igr. de Santa Maria - Ficha G14 | Pontevedra | Dozón | Lugo | Deza - Trasdeza | | Lava Pés; Última Ceia; Prisão de Cristo no horto; Cristo em Majestade; Coroação de Espinhos; Crucificação; Ressurreição; Noli me Tangere; Descida da Ressurreição ao limbo dos pais; |  | Regular |
| 51 | Eiré - Igr. de San Miguel do Mosteiro | Lugo | Pantón | Lugo | Ferreira de Pantón | XI-32 | Juizo Final; |  | Regular |
| 52 | Entrambasaugas - Igr. de Santiago | Lugo | Guntín | Lugo | Ferreira de Gornelle | VIII-27 | Fragments de Anunciação; Juizo Final ;... Deposição no Túmulo; |  1597; | Mau |
| 53 | Esporiz - (Antiga) Igr. Romanica - San Miguel | Lugo | Monterroso | Lugo | A Ulloa | | S. Miguel (?); Chamas; Frag. patrões; |  | Mau |
| 54 | Esposende - Igr. de Santa Mariña - Ficha G16 | Ourense | Cenlle | Ourense | Ribadavia | XII-7 | Sr ^a Catarina... Cabeça do Imperador; "Maxêncio" c/espada; Santa Helena; Bota de São Cristovão (?); |   | Regular |
| 55 | Ferreira de Pallares - Igr. de Santa Maria | Lugo | Guntín | Lugo | Cotos de Lugo (Deréita) | VIII-26 | Águia; |  | Mau |
| 56 | Ferreiros - Igr. de San Salvador | Lugo | A Pobra do Brollón | Lugo | Íncio - Santalla | XI-44 | Anunciação; |  | Bom |
| 57 | Figueiras - Igr. de Santa Maria | A Coruña | Santiago | Santiago | Xiro Rocha | VI-6 | S. Sebastião; Flagelação; |  | Mau |
| 58 | Fión - Igr. Par. San Lourenzo | Lugo | Saviñao, O | Lugo | Sabiñao | XI-28 | Martino de S. Lourenço; Juizo Final; S. João Baptista; Anjos Músicos; |  | Bom |
| 59 | Fornas - Igr. de San Cristovo | Lugo | Chantada | Lugo | Chantada | XI-11 | Caminho do Calvário; Ressurreição;... | 1550! | Regular |

| Análise de murais na Galicia | | | | | | | | | |
|------------------------------|--|-----------|------------|------------------|--------------------|----------|---|--|---------|
| Ref. | Local - Edifício | Provincia | Município | Diocese | Arciprestazgo | G. Igle. | Iconografia | Época/s | Aspecto |
| 60 | Frameán – Igr. Par. San Pedro | Lugo | Monterroso | Lugo | A Ulloa | VIII-24 | Lava pés; Oração no Horto; |  | Regular |
| 61 | Franqueán - Igr. de Santa Maria | Lugo | Corgo, O | Lugo | Lugo | | Anunciação. |  | Regular |
| 62 | Freán - Igr. de Santa Cecilia | Lugo | Saviñao, O | Lugo | Ferreira de Pantón | XI-25 | Tapadas pelo retábulo central. | ? ? | |
| 63 | Guilfreí - Igr. de Santa Eulalia | Lugo | Becerreá | Lugo | Becerreá | IX-2 | S. João Evangelista; S. Filipe; S. Paulo; S. Pedro. |  | Regular |
| 64 | Insua - Igr. de San Salvador - Ficha G18 | Lugo | Taboada | Lugo | Chantada | XI-4 | Anunciação; Adoração dos Magos; Visitação; Ida para o Egipto (?); Estigmatização de São Francisco; São Brás; |    | Regular |
| 65 | Labrada - Igr. Santa Maria - Ficha G19 | Lugo | Guitiriz | Mondodedo-Ferrol | Begonte-Parga | | Santa Margarida; Baptismo de Cristo; São Jorge e o Dragão; São Cristóvão; Martino de São Sebastião; São João Baptista; Caminho do Calvário; Virgem com o Menino; Santiago Matamouros; Inferno/Caldeirão. |  | Regular |
| 66 | Lamas - Igr. de Santa Maria - Ficha G20 | Ourense | Leiro | Ourense | Avión-Leiro | | Anunciação (?) |  | Regular |
| 67 | Leboreiro - Igr. de Santa Maria | A Coruña | Melide | Lugo | Abeancos | VIII-7 | Calvário!; Visitação; Martino de S. Sebastião; Flagelação; |   | Regular |





| Análise de murais na Galicia | | | | | | | | | |
|------------------------------|--|------------|------------|----------|---------------------|----------|--|--|---------|
| Ref. | Local - Edifício | Provincia | Municipio | Diocese | Arciprestazgo | G. Igle. | Iconografia | Época/s | Aspecto |
| 68 | Liber - Igr. de San Remixio | Lugo | Becerreá | Lugo | Becerreá | IX-1 | Inscrições; Barras decorativas; Um pé; Figura São Pedro? |  | Regular |
| 69 | Lobás - Igr. do Mosteiro Stª Uxia | Ourense | Carballiño | Ourense | Carballiño-Orcellón | XII-1 | Sta. Catarina; |  | Mau |
| 70 | Lobios - Igr. de San Xillao | Lugo | Sober | Lugo | Ferreira de Pantón | | Juízo Final; São Pedro: encaminhando as almas; Bem-aventurados; |   | Regular |
| 71 | Loson - Igr. de Santa Baia | Pontevedra | Lalin | Lugo | Deza-Trasdeza | X-3 | Sol; Lua; Frisos baldosados; |  | Regular |
| 72 | Louredo - Igr. de San Salvador | Pontevedra | Mos | Tui-Vigo | A Louriña | V-3 | Frisos sobranceiros; |  | Perdida |
| 73 | Louredo - Igr. de Santa Maria | Ourense | Maside | Ourense | Cea | XII-4 | Coroação da Virgem; |  | Regular |
| 74 | Lousada - Igr. de Santiago | Lugo | Carballedo | Lugo | Chantada | - | Franjas de ligação; Santiago (?) | ? ? | ? |
| 75 | Luaña - Igr. de San Xulián | A Coruña | Brión | Santiago | A Maía | VI-5 | Caminho do Calvário; Calvário; Lamentação; |  | Bom |
| 76 | Lugo - Catedral | Lugo | Lugo | Lugo | Lugo cidade | VIII-29 | Anunciação; |  | Regular |
| 77 | Marín - Igr. de San Xulián - Ficha G21 | Pontevedra | Marín | Santiago | O Lerez | | Encontro (?); |  | Tapada |
| 78 | Marrube - Igr. Par. Santa Maria | Lugo | Saviñao O | Lugo | Ferreira de Pantón | XI-26 | Juízo Final; Ceia; Reis Magos caminhando; Adoração dos Magos. |  | Regular |




| Análise de murais na Galicia | | | | | | | | | |
|------------------------------|---|------------|--------------|-----------------------|-----------------|----------|---|---|---------|
| Ref. | Local - Edifício | Provincia | Municipio | Diocese | Arciprestazgo | G. Igle. | Iconografia | Época/s | Aspecto |
| 79 | Marzá - Igr. de Santa Maria | Lugo | Palas de Rei | Lugo | A Ulloa | VIII-17 | Anunciação; S. Cristovão; Martino de; Visitação; Nascimento; Flagelação; Calvário; Santiago; S. Miguel. | 1503;   | Regular |
| 80 | Mazoi - Igr. de Santalla | Lugo | Lugo | Lugo | Aguilar | VIII-28 | Anunciação. |  | Mau |
| 81 | Melide - Igr. de San Pedro | A Coruña | Melide | Lugo | Abeancos | VIII-3 | Santiago; S. Francisco (?); Outros santos; Pai Eterno. |  | Tapada; |
| 82 | Melide - Igr. de Santa Maria - Ficha G23 | A Coruña | Melide | Lugo | Abeancos | VIII-1 | Pai Eterno; Tetramorfo; Santiago; S. João Evangelista; S. Pedro; S. André; S. FilipeC/cruz; S. Bartolomeu; Anjos Músicos. |  | Bom |
| 83 | Merlán - Igr. de San Salvador - Ficha G24 | Lugo | Palas de Rei | Lugo | A Ulloa | VIII-12 | Caminho do Calvário; Calvário; Flagelação; |  | Regular |
| 84 | Mondoñedo-Catedral | Lugo | Mondoñedo | Mondoñedo - Ferrol | Mondoñedo | I-22 | Cenas da vida de San Pedro; Matança dos Inocentes. |  | Bom |
| 85 | Moneixas - Igr. de San Adrao | Pontevedra | Lalin | Lugo | Deza - Trasdeza | | Flagelação de Cristo. |  | Bom |
| 86 | Monte - Igr. de Santa Eufemia | Lugo | Chantada | Lugo | Abeancos | VIII-9 | Frontal de altar. |  | Mau |
| 87 | Moraine - Igr. de San Xulián | A Coruña | Muxia | Santiago | Nemancos | III-1 | Figuras;(pecados) Morte; |  | Mau |










| Análise de murais na Galicia | | | | | | | | | |
|------------------------------|---|------------|--------------|----------|-------------------------|----------|--|--|-----------|
| Ref. | Local - Edifício | Provincia | Município | Diocese | Arciprestazgo | G. Igle. | Iconografia | Época/s | Aspecto |
| 88 | Moreira - Igr. de San Miguel | Pontevedra | Estrada, A | Santiago | Tabeiros | | Jesus a lavar os pés a S. Pedro; |  | Mau |
| 89 | Mosteiro - Igr. de Sta. Maria - Ficha G26 | Lugo | Guntín | Lugo | Cotos de Lugo (Derecha) | | Juízo Final; Flagelação; Caminho do Calvário; Longuinhos; Calvário; Martírio de: Nascimento; Adoração Reis Magos; Arqueiro da Morte. | 1527;  | Bom |
| 90 | Mouricios - Igr. de San Cristovo | Lugo | Chantada | Lugo | Chantada | XI-10 | Anunciação. |  | Regular |
| 91 | Muro - Igr. de San Xoán | Lugo | Láncara | Lugo | Sarria - Samos | | Anunciação. |  | Mau |
| 92 | Negreira - Igr. de San Xulián | A Coruña | Negreira | Santiago | Barcala | | Friso-decorativo /fragmento; |  | Mau |
| 93 | Neira de Rei - Igr. de San Miguel | Lugo | Baralla | Lugo | Becerreá | VIII-43 | Trindade /Trono da Graça; |  | Regular |
| 94 | Nogueira de Miño - Igr. Santa Maria | Lugo | Chantada | Lugo | Chantada | XI-15 | Anjos Trompeteiros; Oração no Horto; Beijo de Judas; Prisão de Jesus; São Bartolomeu; |   | Bom |
| 95 | Noia - Igr. do Convento S. Francisco | A Coruña | Noia | Santiago | Postmarcos de Arriba | IV-1 | S. Cristovão; | 1560± | Bom |
| 96 | Novelúa - Igr. de San Cristovo | Lugo | Monterroso | Lugo | A Ulloa | VIII-19 | Anunciação; Ceia; Prisão; |  | Regular |
| 97 | Ourense - Catedral - Ficha G27 | Ourense | Ourense | Ourense | Ourense-Este | XII-19 | Flagelação; Crucificação; São Longuinus; |  | Bom |
| 98 | Oza dos Rios - Igr. Par. San Pedro | A Coruña | Oza dos Rios | Santiago | Xanrozo | II-8 | Baptismo de Cristo. |  | Destruída |








| Análise de murais na Galícia | | | | | | | | | |
|------------------------------|--|------------|---------------|--------------------|---------------|------------|---|---|---------------------|
| Ref. | Local - Edifício | Provincia | Município | Diocese | Arciprestazgo | G. Igle. | Iconografia | Época/s | Aspecto |
| 99 | Paderne - Igr. de Santiago | A Coruña | Cesuras | Santiago | Xanrozo | II-4 | Paredes caiadas recentemente; | ? | ? |
| 100 | Paderne - Igr. de Santo Estevo | Lugo | Castroverde | Lugo | Becerreá | VIII-39/40 | Santo Estêvão (?); N. Sr.ª e Madalena; S. João Evangelista abençoa a taça; S. Antão; Caminho do Calvário. | 1503;  | Regular |
| 101 | Parada - Igr. de Srª Mariña | A Coruña | Ordes | Santiago | Ordes | VI-1 | Pequenos fragmentos cromáticos; | ? | Mau |
| 102 | Parada do Sil - Mosteiro de Santa Cristina | Ourense | Parada do Sil | Ourense | Caldelas | XIII-1 | Calvário (?); S. Paulo; S. Antão; S. Bento; S. Tomé; Sta. Luzia; St. Bárbara. | 1550;  | Regular |
| 103 | Parga - Igr. de Santo Estevo - Ficha G29 | Lugo | Guitiriz | Mondoñedo - Ferrol | Begonte-Parga | | Anunciação; (x2) Santo Estevão; Flagelação; Calvário; Lamentação; Ressurreição |  | Regular |
| 104 | Pascais - Igr. de Santalla | Lugo | Samos | Lugo | Samia - Samos | | Srª Eulália (?) Apresenta-se c/livro na mão esq e pomba? S. Benito. |  | Destruída! |
| 105 | Penamaior - Igr. St. Maria de San Lourenzo | Lugo | Becerreá | Lugo | Becerreá | | ? | ? | Destruída |
| 106 | Pereirama - Igr. de San Xulián | Lugo | Castroverde | Lugo | Becerreá | VIII-41 | Padrões monocromáticos de ligação; | ? | Tapada por retábulo |
| 107 | Pineira - Igr. de Santa Maria | Lugo | Taboada | Lugo | A Fonsagrada | XI-7 | Fragmentos de um "Juízo Final" |  | Regular |
| 108 | Piñeiro - Igr. Par. San Tomé | Pontevedra | Marín | Santiago | Morrazo | - | Padrões monocromáticas |  | Tapada |










| Análise de murais na Galicia | | | | | | | | | |
|------------------------------|--------------------------------------|------------|------------|----------|-------------------------|----------|--|--|-----------|
| Ref. | Local - Edifício | Provincia | Município | Diocese | Arciprestazgo | G. Igle. | Iconografia | Época/s | Aspecto |
| 109 | Pinol - Igr. de San Vicente | Lugo | Sober | Lugo | Ferreira de Pantón | XI-37 | Descida da Cruz; Lamentação; (?); |  | Regular |
| 110 | Pol - Igr. Paroquial San Cibrao | Lugo | Monterroso | Lugo | A Ulloa | VIII-22 | S. Roque; S. Jerónimo (?). |  | Regular |
| 111 | Pombeiro - Igr. de San Vicente | Lugo | Pantón | Lugo | Ferreira de Pantón | XI-33 | Juizo Final; Inferno; Natividade; Última Ceia; Calvário; Lamentação; Trono da Graça; | 1462   | Bom |
| 112 | Ponte Ulla - Igr. de Santa Magdalena | A Coruña | Vedra | Santiago | Ulla | VI-15 | Flagelação de Cristo? Anunciação; |   | Regular |
| 113 | Pontellas - Igr. de Santa Maria | A Coruña | Betanzos | Santiago | Cerveiro | II-P1 | Adoração dos Magos; Cristo Juiz; São Cristóvão; São Tiago Matamouros; Oração no Horto; Prisão de Jesus. |  | Destruída |
| 114 | Pontevedra - Igr. de S. Francisco | Pontevedra | Pontevedra | Santiago | O Lerez | IV-7 | Missa de S. Gregório; |  | Regular |
| 115 | Portomarin - Igr. de San Nicolao | Lugo | Portomarin | Lugo | Cotos de Lugo (Dereita) | VIII-25 | Anunciação; |  | Bom |
| 116 | Portor - Igr. de Santa Maria | A Coruña | Negreira | Santiago | Barcala | VI-4 | Vestigios ténues; Vegetalistas, (vermelhos, castanhos) | ? | Perdidas |

| Análise de murais na Galicia | | | | | | | | | |
|------------------------------|--|------------|------------|----------|--------------------|----------|---|---|---------------|
| Ref. | Local - Edifício | Provincia | Município | Diocese | Arciprestazgo | G. Igle. | Iconografia | Época/s | Aspecto |
| 117 | Prado - Igr. de San Nicolao - Ficha G31 | Pontevedra | Ponteareas | Tui-Vigo | Tea | | Criação de Adão(?); Pecado Original; N. Sr. ^a Sentada [c.u. Menino], entronizada e coroada c. 2 Anjos; São Nicolau; Santo Papa São Gregório? Caminho do Calvário; Lamentação; Ressurreição; | 1528;  | Bom |
| 118 | Proendos - Igr. de Santa Maria | Lugo | Sober | Lugo | Ferreira de Pantón | XI-35 | Anunciação; Nascimento; Adoração dos Magos; Visitação; Brás; Fuga para o Egípto; Anjos segurando cartela 5 chagas; |  | Bom |
| 119 | Quindous - (San Xusto) | Lugo, Pazo | Cervantes | Lugo | Becerreá | IX-7 | Oração no Horto; Calvário; Pietà; S. Jerónimo (?) |  | Mau |
| 120 | Quinte - Igr. de Santalla | Lugo | Corgo, O | Lugo | Sarria - Samos | | São Paulo; São Pedro; Um Apostolo (?); Santiago Matamouros (?) |  | Mau |
| 121 | Redonda - Igr. de San Pedro | A Coruña | Corcubion | Santiago | Duio | III-2 | Anunciação (?) Jarra; Ornamentos. |  | Mau |
| 122 | Requeixo - Igr. de San Martiño | Lugo | Sarria | Lugo | Sarria - Samos | VIII-50 | | - | Toda em pedra |
| 123 | Requeixo - Igr. de Santiago - Ficha G32 | Lugo | Chantada | Lugo | Chantada | XI-13 | Adão e Eva; Ornamento; Linhas enxadrezadas; |    | Regular |

| Análise de murais na Galicia | | | | | | | | | |
|------------------------------|--|------------|------------------|--------------------|--------------------|----------|---|--|---------------|
| Ref. | Local - Edifício | Provincia | Municipio | Diocese | Arciprestazgo | G. Igle. | Iconografia | Época/s | Aspecto |
| 124 | Retorta - Igr. de Santa Maria | Ourense | Laza | Ourense | Verín - Laza | - | Nossa Sr ^a c/o Menino; Baptismo de Jesus no Jordão e Anjo c/a Túnica de Cristo; Cristo c/pano de pureza. |  | Regular |
| 125 | Rubiás dos Mixtos - Igr. de Santiago | Ourense | Calvos de Randín | Ourense | A Limia | - | Santa Catarina (?); frisos baldosados; |  | Parte caídas. |
| 126 | Sacos - Igr. Par. Santa Maria | Pontevedra | Cotobade | Santiago | Montes | X-1 | Elementos Quimérico-esfinge; Frisos hispano/Árabes; Trindade/Trono da Graça; Tetramorfo c/os símbolos dos Evangelistas; Anjos; Padrões decorativos e baldosados; |   | Regular |
| 127 | Sambreixo - Igr. de San Salvador | Lugo | Monterroso | Lugo | A Ulloa | VIII-23 | Reis Magos a cavalo; S. Cristovão;(?) |  | Mau |
| 128 | San Cibrao da Repostaria - San Cibrao | Lugo | Palas de Rei | Lugo | A Ulloa | | Flagelação de Cristo; Juízo Final; |  | Regular |
| 129 | San Clodio - Santa María - Ficha G33 | Ourense | Leiro | Ourense | Avión - Leiro | | Juízo Final; Calvário; São Longuinus; Martírio de São Sebastião; |  | Bom |
| 130 | San Facundo de Ribas de Miño | Lugo | Paradela | Lugo | Sanria - Samos | | Santa Helena; São Bartolomeu; São Cristovão; Martírio de; Virgem com o Menino; Calvário; |  | Mau |
| 131 | San Fiz de Cangas - Igr. San Fiz | Lugo | Pantón | Lugo | Ferreira de Pantón | | Martírio de; | 1523 | Bom |
| 132 | San Martiño de Mondoñedo - Igr. Par. | Lugo | Foz | Mondoñedo - Ferrol | Mondoñedo | I-7/9 | Santa Bárbara; | 1510/20  | Bom |








| Análise de murais na Galicia | | | | | | | | | |
|------------------------------|--|------------|--------------|----------|--------------------|----------|--|--|-----------|
| Ref. | Local -Edifício | Provincia | Municipio | Diocese | Arciprestazgo | G. Igle. | Iconografia | Época/s | Aspecto |
| 133 | San Martiño do Real - San Martiño | Lugo | Samos | Lugo | Sarna - Samos | IX-9 | Martiño de; |  | Regular |
| 134 | San Miguel de Coence | Lugo | Palas de Rei | Lugo | A Ulloa | | Anunciação; Última Ceia; Flagelação de Cristo; Calvário; Mau Ladrão; Inferno (?); S. Pedro encaminhando uma alma. |  | Regular |
| 135 | San Salvador do Mao - Igr. San Salvador | Lugo | Incio, O | Lugo | Sarna - Samos | | Baptismo de Cristo; |  | Mau |
| 136 | San Vitorio de Ribas de Miño | Lugo | Saviñao, O | Lugo | Ferreira de Pantón | XI-22 | S. Pedro; Frisos pictórico; |  | Regular |
| 137 | Santa Baia de Bupal (Igr. de Santa Baia) | Lugo | Carballedo | Lugo | Chantada | XI-20 | Cristo Ressuscitado; |  | Mau |
| 138 | Santa Comba de Bande - Igr. de San Torcuato | Ourense | Bande | Ourense | Bande | XIV-1 | Trindade /Trono da Graça; Símbolos dos Evangelistas; Anunciação; |  | Mau |
| 139 | Santa Maria do Mao - Igr. de Santa Maria | Lugo | Incio, O | Lugo | Sarna - Samos | | Santa Catarina de Alexandria; Bispo S. Nicolau (?) |  | Regular |
| 140 | Santa Mariña de Pescoso - Igr. Santa Mariña | Pontevedra | Rodeiro | Lugo | Camba - Ventosa | X-P2 | (Cristo diante de Pilatos (?); Flagelação; Juízo Final; Santa Bárbara; São João Baptista; São João Evangelista; Santa Apolónia; Santa Catarina; | (Post.15 30)  | Destruida |
| 141 | Santiago de Compostela Igr. San Domingo de Bonaval | A Coruña | Santiago | Santiago | Giro Ciudadon | | Anunciação (?); Padrões/barras decorativas; |  | Mau |

| Análise de murais na Galícia | | | | | | | | | |
|------------------------------|--|-----------|----------------|----------|--------------------|----------|--|--|---------|
| Ref. | Local - Edifício | Provincia | Município | Diocese | Arciprestazgo | G. Igle. | Iconografia | Época/s | Aspecto |
| 142 | Santiago de Compostela - 1. Catedral (cap. da Assucena) - Ficha G35 | A Coruña | Santiago | Santiago | Giro Ciudadon | | S. Pedro; |  | Bom |
| 143 | Santiago de Compostela - 2. Catedral (cap. de Espírito Santo) - Ficha G35 | A Coruña | Santiago | Santiago | Giro Ciudadon | VI-7 | Lamentação sobre Cristo Morto; | 1526±  | Bom |
| 144 | Santiago de Compostela - 3. Catedral (cap. San Fernando) | A Coruña | Santiago | Santiago | Giro Ciudadon | VI-8 | Ascensão; Assunção; | 1542  | Regular |
| 145 | Santiago de Compostela - Catedral (Museu) - Ficha G35 | A Coruña | Santiago | Santiago | Giro Ciudadon | | Anjo Músico; (Destacado); |  | Regular |
| 146 | Santiago - Sar - Santa Maria La Mayor e Real - Ficha G37 | A Coruña | Santiago | Santiago | Giro Ciudadon | VI-14 | Virgem da Misericórdia; Santo Agostinho; São Brás; |  | Regular |
| 147 | Santo Estevo de Ribas de Miño | Lugo | Saviñao, O | Lugo | Ferreira de Pantón | XI-24 | Natividade; |  | Mau |
| 148 | Seoane de Oleiros - Igr. de San Xoán - Ficha G38 | Ourense | Xinzo de Limia | Ourense | A Limia | | Calvário; São Sebastião/Mártir; São Miguel; Santa Margarida (?); São Brás; Santo António; São Boaventura(?); |   | Regular |
| 149 | Seteventos - Igr. de San Pedro | Lugo | Sanria | Lugo | Sanria - Samos. | VIII-48 | Anunciação; Juízo Final; |   | Mau |
| 150 | Seteventos - Igr. de Santa Maria | Lugo | Saviñao, O | Lugo | Ferreira de Pantón | XI-27 | Juízo Final; Anunciação; Calvário; St. Catarina; | 1530;  | Bom |

| Análise de murais na Galicia | | | | | | | | | |
|------------------------------|---|------------|--------------|-----------|--------------------|----------|---|--|---------------|
| Ref. | Local - Edifício | Provincia | Município | Diocese | Arciprestazgo | G. Igle. | Iconografia | Época/s | Aspecto |
| 151 | Sisto, O - Igr. Par. San Xoán - Ficha G-39 | Pontevedra | Dozón | Lugo | Deza - Trasdeza | X-8 | Lava Pés; Oração no Horto; Prisão; Flagelação; Pilatos lavando as mãos; Caminho do Calvário; Deposição no Túmulo; Lamentação; Ressurreição; Descida ao Limbo dos pais; São Crístovão; | 1552;  | Regular |
| 152 | Soutolongo - Igr. de Santa María | Pontevedra | Lalín | Lugo | Deza - Trasdeza | X-6 | Anjos; Vários frisos decorativos; |  1585; | Regular |
| 153 | Temes - Igr. de Santa Maria | Lugo | Carballedo | Lugo | Chantada | | Cristo (?); Anunciação; |   | Regular |
| 154 | Toba - Igr. de San Adrián | A Coruña | Cée | Santiago | Duio | III-P1 | São Pedro; São Paulo; Santo André; | - | Sem vestígios |
| 155 | Torbéo - Igr. de Santa Maria | Lugo | Ribas de Sil | Lugo | Quiroga | XIII-3 | Fragmento de um tema; Inscrição; | 1540(?); | Mau |
| 156 | Torre, A - Igr. de San Mamede | Lugo | Taboada | Lugo | Chantada | XI-1 | Padrões decorativos; Anunciação; |   | Mau |
| 157 | Trasliste - Igr. de San Xoán | Lugo | Láncara | Lugo | Sarria/Samos | | Anunciação; Pai Eterno; |  | Regular |
| 158 | Triacastela - Igr. de Santiago | Lugo | Triacastela | Lugo | Sarria/Samos | | Fragmentos cromáticos dispersos; |  | Mau |
| 159 | Tribás - Igr. de San Martiño | Lugo | Pantón | Lugo | Ferreira de Pantón | XI-30 | Pai Eterno (?); S. Martinho? |  | Mau |
| 160 | Tui - Catedral (O Sagrario) | Pontevedra | Tui | Tui, Vigo | Tui | V-8 | Ornamentação Renascentista/silar |  | Perdida |
| 161 | Vale - Igr. de San Xurxo - Ficha G-41 | Lugo | Baralla | Lugo | Becerreá | VIII-45 | S. Jorge e o Dragão; Juízo Final; Inferno; Natividade; Adoração dos Magos; São Crístovão; |  | Regular |




| Análise de murais na Galicia | | | | | | | | | |
|------------------------------|--|------------|--------------|--------------------|---------------------|----------|--|--|---------|
| Ref. | Local - Edifício | Provincia | Municipio | Diocese | Arciprestazgo | G. Igle. | Iconografia | Época/s | Aspecto |
| 162 | Ventosa - Igr. de San Xulián | Pontevedra | Agolada | Lugo | Camba-Ventosa | | S. Cristovão; Prisão de Cristo no Horto; Flagelação c/Pilatos a ver; Matança dos Inocentes e o Rei Herodes; |  | Regular |
| 163 | Vilabade - Igr. Par. Santa Maria | Lugo | Castroverde | Lugo | Becerreá | VIII-38 | S. Cristovão; Ermita c/lanterna; Transfiguração; |  | Mau |
| 164 | Vilar de Donas - Igr. de San Salvador (actual de Santiago) - Ficha G43 | Lugo | Palas de Rei | Lugo | A Ulloa | VIII-14 | Anunciação; Apóstolos; Santos; Missa de S. Gregório; Sibila; Rei D. João II e sua mulher; Maria de Aragón e seu filho Enrique; | 1434;  | Regular |
| 165 | Vilar - Igr. de Santa Mariña | Lugo | Sarria | Lugo | Sarria-Samos | | Padrões (tipo ponta de diamante); |  | Mau |
| 166 | Vilares de Parga - Igr. San Vicente | Lugo | Guiniriz | Mondoñedo - Ferrol | Begonte-Parga | | Lamentação; |  | Mau |
| 167 | Vincios - Igr. de Santa Mariña | Pontevedra | Gondomar | Tui-Vigo | Miñor | | Calvário; Cristo Ressuscitado | 1568 | Regular |
| G168 | Viveiro - Igr. de São Francisco | Lugo | Viveiro | Mondoñedo - Ferrol | Mondoñedo - Ferrol | I-3 | Santa Luzia; São Lourenço; Santo Estêvão (?); |  | Regular |
| G169 | Xurenzás - Igr. de São Pedro | Ourense | Boborás | Ourense | Carballiño-Orcellón | | Martírio; Padrão decorativo; |   | Regular |

Símbolos:











 1º quarto séc. XVI;
  2º quarto séc. XVI;
  séc. XIV;
  séc. XV;
  1º terço séc. XVI;
  2º terço séc. XVI;
  meados séc. XVI;



☐ A cor cinza indica as igrejas analisadas nas fichas de Apresentação

Lista 2: Análise de Murais no Norte de Portugal










| Murais no Norte de Portugal | | | | | | | | |
|-----------------------------|---|---------------------|----------------------|----------------------|------------------------------|--|--|---------------------|
| Ref. | Local/Edifício | Distrito | Concelho | Diocese | Arciprestado / Vigarraria | Iconografia | Cronologia | Aspecto |
| 1 | Açoreira - Cap. Santa Marinha - Ficha P2 | Bragança | Torre de Moncorvo | Bragança- Miranda | Torre de Moncorvo | Santa Marinha; Santa Bárbara (?); Santo Amaro; |  | Regular |
| 2 | Adeganha - Igr. S. Tiago Maior - Ficha P3 | Bragança | Torre de Moncorvo | Bragança- Miranda | Torre de Moncorvo | Adoração dos Magos; Anunciação; Apresentação no Templo; Descimento da Cruz; Longuinhas e Stephaton; Martírio São Sebastião; Missa de São Gregório; Natividade; Santa Catarina; Santo António; São Bartolomeu; São Cristovão; São Francisco; São Sebastião São Tiago; Última Ceia. |   | Regular |
| 3 | Algosinho - Igr. N. Sr.ª da Anunciação | Bragança | Mogadouro | Bragança- Miranda | Mogadouro | São Bartolomeu; Santa Catarina. |  | Regular |
| 4 | Arcos de Valdevez - Capela N. Sr.ª da Conceição | Viana do Castelo | Arcos de Valdevez | Viana do Castelo | Arcos de Valdevez | Padrões decorativos/sobrance de friso. |  | Vestígios ténues |












| Murais no Norte de Portugal | | | | | | | | |
|-----------------------------|--|----------|------------------------|------------------|------------------------------|---|--|-----------|
| Ref. | Local/Edifício | Distrito | Concelho | Diocese | Arciprestado / Vigarraria | Iconografia | Cronologia | Aspecto |
| 5 | Arnosó - Igr. de Santa Eulália. Antigo Mosteiro Beneditino | Braga | Vila Nova de Famalicão | Braga | Vila Nova de Famalicão | Anunciação; Coroação da Virgem; Pentecostes (1+1); Santo (?). |   | Degradada |
| 6 | Arões - Igr. de São Romão | Braga | Fafe | Braga | Fafe | Martinho de São Sebastião; Virgem c/o Menino. |  | Degradada |
| 7 | Azinhoso. Igr. de St. Bárbara | Bragança | Mogadouro | Bragança-Miranda | Mogadouro | São Miguel pesando as almas; Polígonos de expressão decorativa relevada. |   | Regular |
| 8 | Barcos - Igr. Nossa Sr. ^a da Assunção | Lamego | Tabuaço | Lamego | Tabuaço | São João Baptista; São Pedro; Virgem c/o Menino. |  | Degradada |
| 9 | Bemposta - Capela Santo Cristo - Ficha P6 | Bragança | Mogadouro | Bragança-Miranda | Mogadouro | Coroação de espinhos; Ressurreição de Cristo; Goela do Leviatã; Descida de Cristo ao Limbo; Cenas da Paixão; Oração no Horto; Santas Mulheres; (mirróforas). |  | Regular |
| 10 | Braga Sé/Catedral - Ficha P7 | Braga | Braga | Braga | Braga | Anunciação; (zona da Galilé). |  | Tapada |
| 11 | Braga - Capela da Glória (Sé) - Ficha P8 | Braga | Braga | Braga | Braga | Painéis decorativos (mourisca e tardo-gótica); Dois Santos (?). |   | Regular |
| 12 | Braga - Absídeo N. Sr. ^a do Loreto | Braga | Braga | Braga | Braga | Anjos músicos; Santos (?); Virgem do Loreto; |  | Regular |





| Murais no Norte de Portugal | | | | | | | | |
|-----------------------------|---|------------------|-----------------------|------------------|------------------------------|--|---|----------------------|
| Ref. | Local/Edifício | Distrito | Concelho | Diocese | Arciprestado / Vigarraria | Iconografia | Cronologia | Aspecto |
| 13 | Bragança- Igr. de São Francisco - Ficha P9 | Bragança | Bragança | Bragança-Miranda | Bragança | Jerusalém Celeste; Juízo Final; Pietà; Profetas; São Tiago; Virgem da Misericórdia. |  | Regular |
| 14 | Bravães - Igr. Divino Salvador - Ficha P10 | Viana do Castelo | Ponte da Barca | Viana do Castelo | Ponte da Barca | Cristo em Majestade; Deposição no Túmulo; Lamentação s/ Cristo Morto; Lava Pés; São José; São Roque; São Sebastião (Martino I+I); Virgem do Leite com o Menino. | 1510  | Regular |
| 15 | Caminha - Igr. N. Sr.ª Assunção | Viana do Castelo | Caminha | Viana do Castelo | Caminha | N. Sr.ª Rosário; Silar c/elementos simétricos. |  | Regular |
| 16 | Campos - Capela Sr.ª Luzia | Viana do Castelo | Vila Nova de Cerveira | Viana do Castelo | Vila Nova de Cerveira | Elementos decorativos; |  | Regular |
| 17 | Canaveses - Igr. de São Nicolau | Porto | Marco de Canavezes | Porto | Marco de Canaveses | Santo Antão; Anunciação (?); Oração no Horto (?). |  | Regular |
| 18 | Cárquere- Igr. de Sr.ª Maria | Lamego | Resende | Lamego | Resende | Santo António; Santa Luzia; Santo (?). |  | Regular |
| 19 | Casteirão - Ermida de S. Pedro Mártir | Guarda | Mêda | Lamego | Mêda | São Pedro Papa. |  | Degradada |
| 20 | Castelo Bom - Igreja N.ª Sr.ª da Assunção | Guarda | Almeida | Guarda | Almeida | São Lourenço; Virgem do Rosário; São Sebastião. |  | Tapadas por Retábulo |
| 21 | Castro Roupal - Igr. De S. Miguel | Bragança | Macedo de Cavaleiros | Bragança | Bragança | Assunção da Virgem (?); São Miguel (?). |  | Degradada |
| 22 | Castro Vicente - Capela do Santo Cristo | Bragança | Mogadouro | Bragança-Miranda | Mogadouro | São Sebastião. |  | Degradada |

| Murais no Norte de Portugal | | | | | | | | |
|-----------------------------|--|---------------------|--------------------------|----------------------|------------------------------|---|--|-----------|
| Ref. | Local/Edifício | Distrito | Concelho | Diócese | Arciprestado / Vigarraria | Iconografia | Cronologia | Aspecto |
| 23 | Cêrcio - Igr. de Santa Leocádia | Bragança | Miranda do Douro | Bragança- Miranda | Miranda do Douro | Querubim; S. Miguel pesando as almas; São Francisco de Assis recebendo os estigmas; São João Baptista. |  | Degradada |
| 24 | Cerzedelo - Igr. Stª Cristina | Braga | Guimarães | Braga | Guimarães e Vizela | São Martinho a cavalo; Santo Antão; Santa Cristina; São Francisco; Santo António; Padre Eterno. | 4/5 Estrat. ≈1500/1570; | Degradada |
| 25 | Cête I - Cap. N. Sr.ª do Vale - Ficha P12 | Porto | Paredes | Porto | Paredes | Coroação da Virgem ou Assunção (?); Anjos músicos. |  | Degradada |
| 26 | Cête II Igr. de São Pedro - Ficha F13 | Porto | Paredes | Porto | Paredes | São Sebastião; |  | Regular |
| 27 | Chaviães- Igr. Stª M. Madalena | Viana do Castelo | Melgaço | Viana do Castelo | Melgaço | Adoração dos Magos; São Roque+Anjo; Stª António; Martírio de S. Sebastião e/ou dois arqueiros; St. Antão; São Bartolomeu. |  | Regular |
| 28 | Cimo de Vila da Castanheira - Igr. São João Baptista | Vila Real | Chaves | Vila Real | Alto Tâmega | Santa Catarina; Procissão das Almas; Anunciação; Inferno. |   | Degradada |
| 29 | Cortes - Cap. São Cipriano | Viana do Castelo | Vila Nova de Cerveira | Viana do Castelo | Vila Nova de Cerveira | Lamentação (?); São Cipriano; Santo (?). |  | Regular |



| Murais no Norte de Portugal | | | | | | | | |
|-----------------------------|--|---------------------|----------------------|----------------------|------------------------------|--|------------|-----------|
| Ref. | Local/Edifício | Distrito | Concelho | Diocese | Arciprestado / Vigarraria | Iconografia | Cronologia | Aspecto |
| 30 | Corvite - Igr. Stª Maria | Braga | Guimarães | Braga | Guimarães e Vizela | Virgem c/ menino; São Brás; Santo Antão; São Domingos; Calvário; Santa Catarina; Santa Bárbara; Martino de São Sebastião. | | Regular |
| 31 | Covas do Barroso - Igr. Matriz | Vila Real | Vila Real | Vila Real | Alto Tâmega | Anunciação; Assunção da Virgem; Natividade; Ressurreição. | | Mau |
| 32 | Duas Igrejas I - Igr. Nossa Sr.ª do Monte - <u>Ficha P15</u> | Bragança | Miranda do Douro | Bragança- Miranda | Miranda do Douro | Calvário; Santa Luzia. | | Mau |
| 33 | Duas Igrejas II - Igr. Santa Eufémia | Bragança | Miranda do Douro | Bragança- Miranda | Miranda do Douro | Anunciação; Anuncio aos Pastores; Apostolado; Almas no Purgatório. | | Regular |
| 34 | Ermelo - Igr. Santa Maria | Viana do Castelo | Arcos de Valdevez | Viana do Castelo | Arcos de Valdevez | Santos (?); Padre Eterno; Virgem Entronizada; Anunciação; São Tiago. | | Degradada |
| 35 | Folhadela - Igr. São Tiago | Vila Real | Vila Real | Vila Real | Centro I | Calvário; Santo Antão; São Bartolomeu; São Pedro (1+1); São Tiago; Grotescos renascentistas. | | Regular |
| 36 | Foutarcada - Igr. Divino Salvador | Braga | Póvoa de Lanhoso | Braga | Póvoa de Lanhoso | São Bento; S. Bernardo; Santo António. | | Destacada |

| Murais no Norte de Portugal | | | | | | | | |
|-----------------------------|--|------------------|------------------|------------------|------------------------------|---|--|-------------------------|
| Ref. | Local/Edifício | Distrito | Concelho | Diocese | Arciprestado / Vigarraria | Iconografia | Cronologia | Aspecto |
| 37 | Fonte Aldeia - Capela da Santíssima Trindade | Bragança | Miranda do Douro | Bragança-Miranda | Carrazeda de Ansiães | Trono da Graça; |  | Regular |
| 38 | Foutelo - Cap. N.º Sr.ª dos Remédios | Viseu | Armamar | Lamego | Armamar | São João Baptista; São João Evangelista; Virgem do Leite; |  | Degradadas |
| 39 | Freixo de Baixo - Igr. Divino Salvador | Porto | Amarante | Porto | Amarante | Adoração dos Magos; |  | Destacada |
| 40 | Gatão - Igr. São João Baptista | Porto | Amarante | Porto | Amarante | Coroação da virgem c/ o Menino; Santa Luzia; São Sebastião; Santa Catarina; Cristo a Caminho do Calvário; Santo António. |  ?  | Regular |
| 41 | Geraz do Lima - Igr. St.ª Leocádia | Viana do Castelo | Viana do Castelo | Viana do Castelo | Viana do Castelo | São Gonçalo; São Telmo; São Mauro. |  | Degradada |
| 42 | Gondar | Porto | Amarante | Porto | Guimarães e Vizela | Santo António; São Lucas; São Cristóvão. |   | Perdidas; Degradada. |
| 43 | Guimarães - Igr. São Francisco | Braga | Guimarães | Braga | Braga | Santos franciscanos; Degolação de São João Baptista. |   | Destacadas |
| 44 | Guimarães - Museu | Braga | Guimarães | Braga | Guimarães e Vizela | Cristo/Salvador; Degolação de São João Baptista; Pai Eterno; Lava-Pés São Sebastião/Martino; São Bernardo; São Bento; |     | Destacadas |

| Murais no Norte de Portugal | | | | | | | | |
|-----------------------------|---|------------------|--------------------|------------------|------------------------------|---|---|-----------|
| Ref. | Local/Edifício | Distrito | Concelho | Diocese | Arciprestado / Vigarraria | Iconografia | Cronologia | Aspecto |
| 45 | Ifanes - Igr. São Miguel - Ficha P17 | Bragança | Miranda do Douro | Bragança-Miranda | Miranda do Douro | Anjos músicos; São Cristóvão; Grotesco renascentista; Padrões decorativos; |  | Degradada |
| 46 | Joane - Igr. Divino Salvador | Braga | V. N.de Famalicão | Braga | Vila Nova de Famalicão | Anjos simétricos; São Tiago |  | Perdida |
| 47 | Lalim - Igr. Stª Maria | Viseu | Lamego | Lamego | Lamego | Virgem com Menino; Anjos músicos; |  | Tapada |
| 48 | Larinho - Cap. Stª Luzia | Bragança | Torre de Moncorvo | Bragança-Miranda | Torre de Moncorvo | Sta. Luzia |  | Regular |
| 49 | Malhada Sorda - Igr.de São Miguel | Guarda | Almeida | Guarda | Almeida | Adão; Eva; |  | Regular |
| 50 | Malhadas - Igr. Nossa Sr.ª Expectação | Bragança | Miranda do Douro | Bragança-Miranda | Miranda do Douro | Juízo Final; Calvário; Anjo músico; |  | Regular |
| 51 | Marco de Canaveses- Igr. São Nicolau | Porto | Marco de Canavezes | Porto | Marco de Canaveses | Santa Catarina de Alexandria; Bispo (?). |  | Degradada |
| 52 | Marialva - Igr. São Pedro | Guarda | Mêda | Lamego | Mêda | São Sebastião com Arqueiros laterais; |  | Regular |
| 53 | Meijinhos - Igr. N. Sr.ª Piedade - Ficha P22 | Viseu | Lamego | Lamego | Lamego | Anunciação; Natividade da Virgem; Assunção da Virgem; Encontro de Santa Ana e São Joaquim (?); Visitação. |  | Regular |
| 54 | Midões - Igr. São Paio | Braga | Barcelos | Braga | Barcelos | Coroação da Virgem; Santa Margarida; São Paio. | ARNAVS, F. 1535 | Regular |
| 55 | Monção - Igr. Stª Maria dos Anjos - Ficha P25 | Viana do Castelo | Monção | Viana do Castelo | Monção | Lamentação; |  | Regular |
| P56 | Moreiras- Igr. Santa Maria | Vila Real | Chaves | Vila Real | Alto-Tâmega | Fragmentos insuficientes; |  | Perdida |

| Murais no Norte de Portugal | | | | | | | | |
|-----------------------------|---|-----------|------------------|------------------|------------------------------|---|--|---------------------------|
| Ref. | Local/Edifício | Distrito | Concelho | Diocese | Arciprestado / Vigarraria | Iconografia | Cronologia | Aspecto |
| P57 | Mouços - Igr. N.º Sr.ª de Guadalupe | Vila Real | Vila Real | Vila Real | Centro I | Árvore de Jessé; | AM-DRA 1529 | Regular |
| P58 | Naves - Igr. São Tiago Maior | Guarda | Almeida | Guarda | Almeida | Santo André; |  | Degradada |
| P59 | Numão - Igr. St.º M. do Castelo | Lamego | V. N.º Foz Coa | Lamego | Vila Nova de Foz Coa | Santo (?); |  | Vestígios ténues |
| P60 | Outeiro Seco - Igr. N.º Sr.ª Azinheira | Vila Real | Chaves | Vila Real | Alto Tâmega | Anunciação; Estigmatização de São Francisco; São Jerónimo Penitente; Pentecostes; São Cristóvão; Santo António; Última Ceia; Matança dos Inocentes; São João Baptista em Betânia; Baptismo de Cristo; Santo Amaro; Ressurreição; Deposição no Túmulo; Lamentação; Oração no Horto; Calvário; | 1535;  | Mau in loco Destacados |
| 61 | Palaçoulo - Cap. Nossa Sr.ª do Carrasco - Ficha P28 | Bragança | Miranda do Douro | Bragança-Miranda | Miranda do Douro | Calvário; Pietà; Ressurreição; Noli me Tangere; Descida de Cristo ao Limbo; Santa Bárbara; 5 Chagas (?); Santo (?); Frontal de Altar/elem. veget.. |  | Destruída |
| P62 | Paradela - Igr. Santa M. Madalena | Bragança | Miranda do Douro | Bragança-Miranda | Miranda do Douro | Santo André; | 1478(?) | Regular |

| Murais no Norte de Portugal | | | | | | | | |
|-----------------------------|---|------------------|-----------------------|------------------|-----------------------------------|---|-------------------|------------|
| Ref. | Local/Edifício | Distrito | Concelho | Diocese | Arciprestado / Vigarraria | Iconografia | Cronologia | Aspecto |
| P63 | Penacova - Igr. São Martinho | Porto | Felgueiras | Porto | Felgueiras | São Martinho a cavalo; | | Regular |
| 64 | Paredo dos Castelhanos - Igr. de São Julião - <u>Ficha P30</u> | Bragança | Moncorvo | Bragança-Miranda | Torre de Santo André; Moncorvo | São Pedro; São Paulo; São Julião (?). | | Regular |
| 65 | Picote - Igr. Santo Cristo | Bragança | Miranda do Douro | Bragança-Miranda | Miranda do Douro | Figura c/chapéu (?) | | Degradada |
| 66 | Pinheiro-Igr.Divino Salvador | Braga | Guimarães | Braga | Guimarães e Vizela | Martírio de São Sebastião; São Brás; | | Degradada |
| 67 | Pombeiro de Ribavizela - Igr.Santa Maria Maior | Porto | Felgueiras | Porto | Felgueiras | Santos beneditinos; | 1531 | Regular |
| 68 | Ponte de Lima- Igr. N. Sr.ª da Guia | Viana do Castelo | Ponte de Lima | Viana do Castelo | Ponte de Lima | Cabeça de Virgem;(silar) | | Regular |
| 69 | Porto- Igr. São Francisco | Porto | Porto | Porto | Porto | Virgem com o Menino; | | Regular |
| 70 | Quintanilha- Ermida N. Sr.ª da Ribeira | Bragança | Bragança | Bragança-Miranda | Bragança | Anunciação; Apresentação no Templo; Esponsórios da Virgem, (casamento). | | Degradadas |
| 71 | Quintela de Lapaças - Igr. N. Sr.ª da Assunção | Bragança | Bragança | Bragança-Miranda | Bragança | Assunção da Virgem; Pai Eterno; | | Regular |
| 72 | Reboreda - Igr. São João Baptista | Viana do Castelo | Vila Nova de Cerveira | Viana do Castelo | Vila Nova de Cerveira | Padrão/mudejar (silhares); | | Vestígios |
| 73 | Riba de Ancora-Igr. Sta. Maria | Viana do Castelo | Caminha | Viana do Castelo | Caminha | S. Roque? Santa Luzia? | | Destacado |
| 74 | Ribeira- Igr. São João Baptista | Viana do Castelo | Ponte de Lima | Viana do Castelo | Ponte de Lima | Santo Amaro ou Monge? | | Tapadas |
| 75 | Roriz - Capela St. Maria de Negrelos | Porto | Santo Tirso | Porto | Santo Tirso | Assunção da Virgem; | | Degradadas |
| 76 | Sanfins de Castanheira - Igr. São Pedro | Vila Real | Chaves | Vila Real | Alto Tâmega | Santa Catarina; | F E R D*DL3 ? | Degradada |

| Murais no Norte de Portugal | | | | | | | | |
|-----------------------------|---|-----------|-----------------------|-----------|------------------------------|---|--|-----------|
| Ref. | Local/Edifício | Distrito | Concelho | Diocese | Arciprestado / Vigarraria | Iconografia | Cronologia | Aspecto |
| 77 | Sanfins de Ferreira - Igr. São Pedro | Porto | Paços de Ferreira | Porto | Paços de Ferreira | Pintura decorativa (fragmento); São Brás. |  | Degradada |
| 78 | Sanjurge- Cap. N. Sr.ª Rosário | Vila Real | Chaves | Vila Real | Alto Tâmega | Virgem do Rosário. |  | Regular |
| 79 | Santa Leocádia - Igr. Matriz - Ficha P34 | Vila Real | Chaves | Vila Real | Alto Tâmega | São Pedro; São Paulo; Visitação; Anúncio aos Pastores; Apresentação no Templo; Matança dos Inocentes; Fuga para o Egito; Menino Entre os Doutores; São Cristovão; Missa de São Gregório; Santa Marta; São Miguel Arcanjo; São Sebastião; Santa Catarina. | 1511-1515?  | Regular |
| 80 | Santa Valha – Capela Santa M.ª Madalena | Vila Real | Valpaços | Vila Real | Valpaços | Santa Madalena; Santo Amaro; São Ciriaco; Virgem do Rosário; Santo Franciscano (?); Espírito Santo. | 1555 ou 1559 | Regular |
| 81 | Santo Isidoro - Igr. Marco de Canavezes | Porto | Marco de Canavezes | Porto | Marco de Canaveses | Santo Isidoro; Virgem c/o Menino; Santa Catarina; São Miguel Arcanjo; Santiago. |  | Regular |
| 82 | São Julião de Montenegro - Igr. Matriz | Vila Real | Chaves | Vila Real | Alto Tâmega | Santo António de Pádua; São Gonçalo de Amarante; São Leonardo (?); Martírio de São Sebastião. |  | Regular |

| Murais no Norte de Portugal | | | | | | | | |
|-----------------------------|--|---------------------|-------------------------|----------------------|------------------------------|---|---|------------|
| Ref. | Local/Edifício | Distrito | Concelho | Diocese | Arciprestado / Vigarraria | Iconografia | Cronologia | Aspecto |
| 83 | São Torcato - Igr. Românica - Ficha P36 | Braga | Guimarães | Braga | Guimarães e Vizela | Bispo São Torcato (?); Martinho de Santa Catarina. |  | Degradadas |
| 84 | São Martinho de Mouros-Igr.Matriz | Lamego | Resende | Lamego | Resende | Nossa Senhora; São Brás; São Martinho (fragmento); Santa Margarida (?) |  | Regular |
| 85 | São Martinho do Peso - Igr. Matriz | Bragança | Mogadouro | Bragança- Miranda | Mogadouro | São Martinho a Cavaló; São Miguel; São João Baptista; Missa S. Gregório; |  | Degradadas |
| 86 | Sarzedal - Igr. Stª Luzia | Lamego | Sernancelhe | Lamego | Sernancelhe | São Bartolomeu. |  | Regular |
| 87 | Sernancelhe- Igr.São João Baptista | Lamego | Sernancelhe | Lamego | Sernancelhe | Santa Margarida (1+1); Virgem do Rosário. |  | Regular |
| 88 | Soutelinho da Raia- Igreja de Sto. António | Vila Real | Chaves | Vila Real | Alto Tâmega | Santa Apolónia Mártir; São Bento (?); Santo Antão (?) |  | Regular |
| 89 | Tabuado - Igr. Divino Salvador | Porto | Marco de canaveses | Porto | Marco de Canaveses | São João Baptista; Pantocrator; São Tiago. |  | Regular |
| 90 | Távora - Igr. Santa Maria | Viana do Castelo | Arcos de Valdevez | Viana do Castelo | Arcos de Valdevez | Visitação; São Roque (?); Elementos decorativos baldosados. |  | Degradada |
| 91 | Teixeira - Igr. São Bartolomeu | Bragança | Miranda do Douro | Bragança | Sobre-Tâmega-6.ª | Fuga para o Egipto; Morte; Santa Catarina. |  | Degradada |
| 92 | Telões - Igr. Santo André | Porto | Amarante | Porto | Amarante | Santo André; Natividade |  | Regular |
| 93 | Travanca I - Igr. Most. São Salvador | Porto | Amarante | Porto | Amarante | Virgem do Leite; |  | Destacada |
| 94 | Travanca II Igr. N. Sr.ª Assunção | Bragança | Mogadouro | Bragança- Miranda | Mogadouro | Nossa Senhora do Rosário; São Domingos (?); |  | Degradada |
| 95 | Tresminas - Igr. São Miguel | Vila Real | Vila Pouca de Aguiar | Vila Real | Centro II | Grotescos; São Sebastião. |  | Degradada |

| Murais no Norte de Portugal | | | | | | | | |
|-----------------------------|--|---------------------|--------------------------|---------------------|------------------------------|---|--|-----------|
| Ref. | Local/Edifício | Distrito | Concelho | Diocese | Arciprestado / Vigarraria | Iconografia | Cronologia | Aspecto |
| 96 | Trevões - Igr. Stª Mariuha | Lamego | São João da Pesqueira | Lamego | São João da Pesqueira | Martinho de Santa Catarina; Santa Marinha c/doador. | 1541 (?) | Regular |
| 97 | Valadares - Igr. São Tiago - Ficha P40 | Porto | Baião | Porto | Baião | Flor de Lis; Santa Catarina Mártir; Pietà; São Tiago; Santa Bárbara; São Paulo; Inferno (?) |  | Degradada |
| 98 | Valença - Igr. N. Sr.ª dos Anjos - Ficha P42 | Viana do Castelo | Valença | Viana do Castelo | Valença | Descimento da Cruz; São Gregório Magno; José de Arimateia; São Lourenço, c/inst. de martírio; Mau Ladrão. |  | Regular |
| 99 | Valhelhas - Igr. Santa Maria Maior | Guarda | Guarda | Guarda | Manteigas- Belmonte | Anunciação; Visitação; Dominação da Virgem (?) |  | Mau |
| 100 | Vila Marim - Igr. Santa Marinha | Vila Real | Vila Real | Vila Real | Centro I | Fragmento de frontal de altar; São Bento (1+1); Santa Marinha (1+1); São Bernardo (1+1); São Miguel; Santos (?) Paixão de Cristo (Agonia no Horto, Prisão de Cristo); São Brás; Santo Antão; São Roque. | 1549   | Regular |
| 101 | Vila Real - Capela de São Brás | Vila Real | Vila Real | Vila Real | Centro I | São Brás; São Pedro; São Paulo. |  | Degradada |

| Murais no Norte de Portugal | | | | | | | | |
|-----------------------------|--|------------------|------------|------------------|------------------------------|--|---|-----------|
| Ref. | Local/Edifício | Distrito | Concelho | Diocese | Arciprestado / Vigarraria | Iconografia | Cronologia | Aspecto |
| 102 | Vila Verde I - Igr. São Mamede | Porto | Felgueiras | Porto | Felgueiras | S. Bento; S. Bernardo; Fragmentos pictóricos. |  | Perdidas |
| 103 | Vila Verde II - Igr. Velha de São Paio | Braga | Vila Verde | Braga | Vila Verde | São Paio; São Paulo; São Pedro. |  | Regular |
| 104 | Vilar - Igr. Nossa Sr.ª da Guia | Vila Real | Boticas | Vila Real | Centro I | Santo António; Santo Amaro; Elementos decorativos. |  | Degradada |
| 105 | Vile - Igr. São Pedro de Varais | Viana do Castelo | Caminha | Viana do Castelo | Caminha | Calvário; Lamentação; São Sebastião (Martino). |  | Degradada |

Balanço comparativo sobre os temas em análise: G(Galícia) e P(Portugal)

| Iconografia | Galícia | Total | Portugal | Total |
|--|--|-------|---|-------|
| Adão e Eva: Criação de Adão-(CA) Criação de Eva- (CE) Eva no sarcófago(EC) Pecado Original (PO) Expulsão Paraíso (EP) | G12(CE?);G27(EC); G117(CA?); G117(PO);G123(CA) G123(CE);G123(EP) | 7 | P49(CA);P49(CE); P49(EP); | 3 |
| Adoração dos Magos | G6;G36;G41;G64;G78;G89; G113;G118;G161; | 9 | P1;P27;P39; | 3 |
| Águia | G55; | 1 | | 0 |
| Anjos /músicos | G12;G29;G31;G58; G82;G94;G145; | 7 | P12;P25;P45;P47; P50; | 5 |
| Anjos simétricos sustentam: Coroa, Pano. | G20;G41;G46;G118; G126;G152; | 6 | P18;P26;P32;P34;P46; P85;P95; | 7 |
| Anunciação | G2;G6;G8;G11; G13;G15;G27; G29; G37;G52;G56;G61; G64;G66;G76;G79; G80;G90;G91;G96; G103;G112;G115;G118; G121;G134;G138;G141; G149;G150;G153;G156; G157;G164; | 34 | P1;P5;P10;P17;P28; P31;P33;P34;P53; P60;P67(?);P70;P99; | 13 |
| Anúncio aos Pastores/Trompetas | G31;G39; | 2 | P33;P79; | 2 |
| Apostolado | G164; | 1 | P33; | 1 |
| Apresentação no Templo | | | P1;P70;P79; | 3 |
| Arqueiro da Morte (Morte) | G3;G45;G89; | 3 | P91; | 1 |
| Árvore de Jessé | | | P57; | 1 |
| Assunção da Virgem | G21;G144; | 2 | P21;P25;P31;P53; P57;P71;P75; | 7 |

| Iconografia | Galicia | Total | Portugal | Total |
|---|---|-------|--|-------|
| Batismo de Cristo | G65;G98;G124;G135; | 4 | P60; | 1 |
| Beijo de Judas | G14;G94; | 2 | | 0 |
| Calvário- Simples (S) ou Desenvolvido (D) | G19(S);G29(S);G33(S); G47(S); G50(D);G67(S);G75(S);G79(S); G83(S);G89(S);G97(D);G102(S); G103(S);G111(S);G119(S); G129(D);G130S;G134(S); G148(S);G150; | 20 | P30(S);P32(D);P35(S);P50(S); P60(S);P61(S);P105(S); | 7 |
| Carlos V Imperador (I de Espanha) | G41; | 1 | | 0 |
| Casamento de N.ª Sr.ª com São José | | 0 | P70 (?); | 1 |
| Coroação da Virgem: Pelos Anjos, por Cristo ou pela Santíssima Trindade | G6(ST);G73(A); G117(A); | 3 | P5(A);P24(A);P25(A); P40(A);P54; | 5 |
| Cristo a Caminho do Calvário | G59;G65;G75;G83; G89;G100;G117;G151; | 8 | P40; | 1 |
| Cristo Coroado de Espinhos | G14;G50; | 2 | P9; | 1 |
| Cristo diante das Autoridades | G14;G140;G162; | 3 | P9; | 1 |
| Cristo Juiz/ Cristo em Majestade/ Pantocrator | G7;G36;G43; G103;G113;G150; | 6 | P14;P44;P89; | 3 |
| D. João II e sua mulher | G164; | 1 | | 0 |
| Deposição no Túmulo | G24;G52;G151; | 3 | P14;P60; | 2 |
| Descida de Cristo ao Limbo | G50;G151; | 2 | P9;P61; | 2 |
| Descimento da Cruz | G109; | 1 | P1;P98; | 2 |
| Dormição da Virgem | | 0 | P99(?); | 1 |
| Ecce Homo | G14;G151; | 2 | P9; | 1 |
| Encontro de Santa Ana e São Joaquim | G77; | 1 | P53; | 1 |
| Esfinje/Querubim | G126; | 1 | P23; | 1 |
| Evangelistas | G16; | 1 | P9; | 1 |

| Iconografia | Galicia | Total | Portugal | Total |
|------------------------------------|---|-------|-----------------------|-------|
| Flagelação de Cristo | G14;G24;G57;G67;G79; G83;G85;G89;G97; G103;G112;G128;G134; G140;G151;G162; | 16 | P9(?); | 1 |
| Fuga para o Egito | G64;G118; | 2 | P79;P91; | 2 |
| Inferno/Boca do Inferno | G40;G45;G65;G111;G134;G161; | 6 | P9;P28;P97; | 3 |
| Isabel de Portugal | G41; | 1 | | 0 |
| Jerusalém Celeste (Muralhas) | | 0 | P13; | 1 |
| Juizo Final | G11;G31;G35;G40; G45;G49;G51;G52; G58(?);G70;G78;G89; G107; G111;G128;G129; G140; G149;G150;G161; | 20 | P13;P50; | 2 |
| Lamentação | G33;G47;G75;G103;G109; G117;G143;G151;G166; | 9 | P14;P29;P55;P60;P105; | 5 |
| Lava – Pés | G50;G60;G88;G151; | 4 | P14;P44; | 2 |
| Maria de Aragão | G164; | 1 | | 0 |
| Matança dos Inocentes | G84;G162; | 2 | P60;P79; | 2 |
| Mau Ladrão | G134; | 1 | P97; | 1 |
| Menino entre os Doutores | | 0 | P79; | 1 |
| Missa de São Gregório | G33;G36;G47;G114;G164; | 5 | P1;P79;P85; | 3 |
| Morte | G27;G45;G87;G89; | 4 | P90; | 1 |
| Natividade de Cristo | G6;G13;G39;G41; G45;G79;G89;G111; G118;G147;G161; | 11 | P1;P31;P92; | 3 |
| Natividade da Virgem | | | P53; | 1 |
| Noli me Tangere | G50; | 1 | P61; | 1 |
| Nossa Senhora Intercessão | G58; | 1 | | 0 |
| Nossa Senhora e Sta. Madalena | G100; | 1 | P84; | 1 |
| Oração e Agonia de Cristo no Horto | G14;G60;G94;G113; G119;G151; | 6 | P9;P17;P60;P100; | 4 |
| Padre Eterno | G1;G11;G29;G37; G81; G82; G157; G159; | 8 | P24;P34;P36;P44;P71; | 5 |

| Iconografia | Galicia | Total | Portugal | Total |
|------------------------------|---|-------|--|-------|
| Pentecostes | G25; | 1 | P5;P60; | 2 |
| Pietá | G119; | 1 | P13;P61;P97; | 3 |
| Pilatos lavando as mãos | G14;G151; | 2 | | 0 |
| Prisão de Cristo | G14;G50;G94;G113; G151;G162; | 6 | P100; | 1 |
| Procissão das Almas | | | P28; | 1 |
| Profetas | G16;G23; | 2 | P13; | 1 |
| Purgatório ou Almas | G11;G13; G53; | 3 | P33; | 1 |
| Purificação da Virgem | | 0 | P1;P69;P78; | 3 |
| Reis Magos a cavalo | G89;G127; | 2 | | 0 |
| Ressurreição | G11;G24;G36;G59;G103; G117;G137;G151;G167; | 9 | P9;P30;P60;P61; | 4 |
| São José | | 0 | P14; | 1 |
| Santa Apolónia Mártir | G140; | 1 | P88; | 1 |
| Santa Bárbara | G7;G102;G132; G140; | 4 | P2;P30;P61;P97; | 4 |
| Santa Catarina de Alexandria | G42;G45;G54;G69; G125;G140;G150; | 7 | P1;P3;P28;P30;P40;P51;P76; P79;P81;P83;P91;P96;P97; | 13 |
| Santa Cristina | | 0 | P24; | 1 |
| Santa Eulália | G104; | 1 | | 0 |
| Santa Helena | G54;G130; | 2 | | 0 |
| Santa Luzia | G11;G102;G168; | 3 | P18;P32;P40;P48; P73; | 5 |
| Santa Madalena | | 0 | P80; | 1 |
| Santa Margarida | G65;G148; | 2 | P54;P84;P87; | 3 |
| Santa Marinha | G13; | 1 | P2;P96;P100; | 3 |
| Santa Marta | | 0 | P79; | 1 |

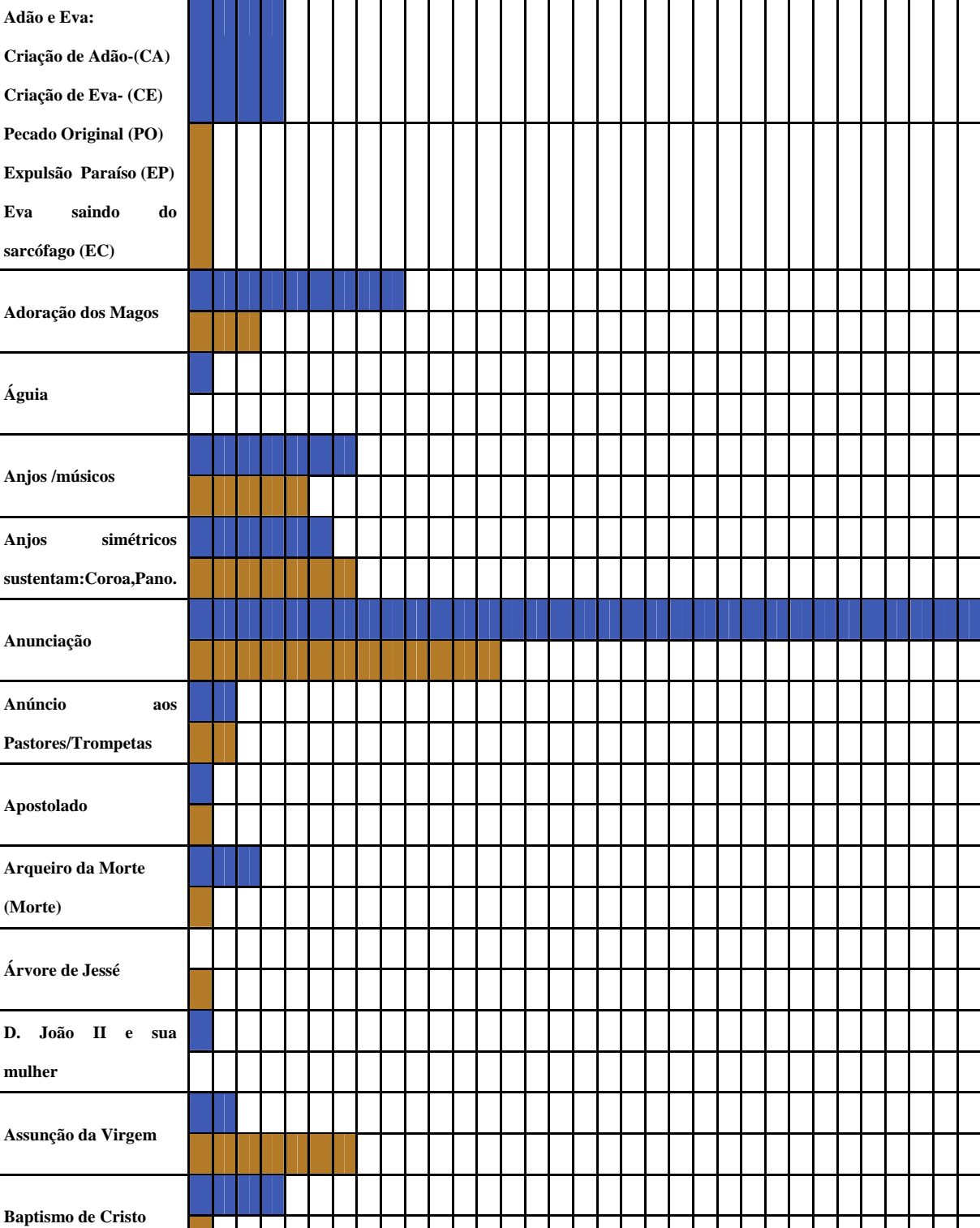
| Iconografia | Galicia | Total | Portugal | Total |
|--|--|-------|---|-------|
| Santa Verónica | G41;G45; | 2 | | 0 |
| Santo Abade | G36; | 1 | | 0 |
| Santo Agostinho | G146; | 1 | | 0 |
| Santo Amaro | | 0 | P29(?);P60;P74;P80;P104; | 5 |
| Santo André | G3;G82;G154; | 3 | P58;P62;P64;P92; | 4 |
| Santo Antão | G100;G102; | 2 | P17;P24;P27;P30; P35;P41;P88;P100; | 8 |
| Santo António | G148; | 1 | P1;P18;P24;P27;P36; P42;P53;P60; P82;P104; | 10 |
| Santo Estêvão | G100;G103;G168; | 3 | | 0 |
| Santo Isidoro | | 0 | P81; | 1 |
| São Bartolomeu | G33;G82;G94;G130; | 4 | P1;P3;P27;P35;P86; | 5 |
| São Bento-Sam Benito | G36;G102;G104; | 3 | P36;P44;P88;P100;P102; | 5 |
| São Bernardo | | 0 | P36;P44;P100(1+1);P102; | 4 |
| São Boaventura | G148; | 1 | | 0 |
| São Brás | G28;G64;G118; G146;G148; | 5 | P24;P30;P66;P77; P84;P100;P101; | 7 |
| São Cipriano | | 0 | P29; | 1 |
| São Ciriaco | | 0 | P80; | 1 |
| São Cosme | | 0 | P24; | 1 |
| São Cristóvão (Ermita com lanterna) | G19;G33;G48;G54;G65;G79; G95;G109;G113;G127; G130(EL);G151;G161;G162; G163(EL); | 15 | P1(EL);P24;P42;P45; P53;P60;P79; | 7 |
| São Domingos | | 0 | P30;P94; | 2 |
| São Filipe | G63;G82; | 2 | | 0 |
| São Francisco e Estigmatização de São Francisco | G64(E);G81; | 2 | P1;P23;P24;P42; P60(E); | 5 |

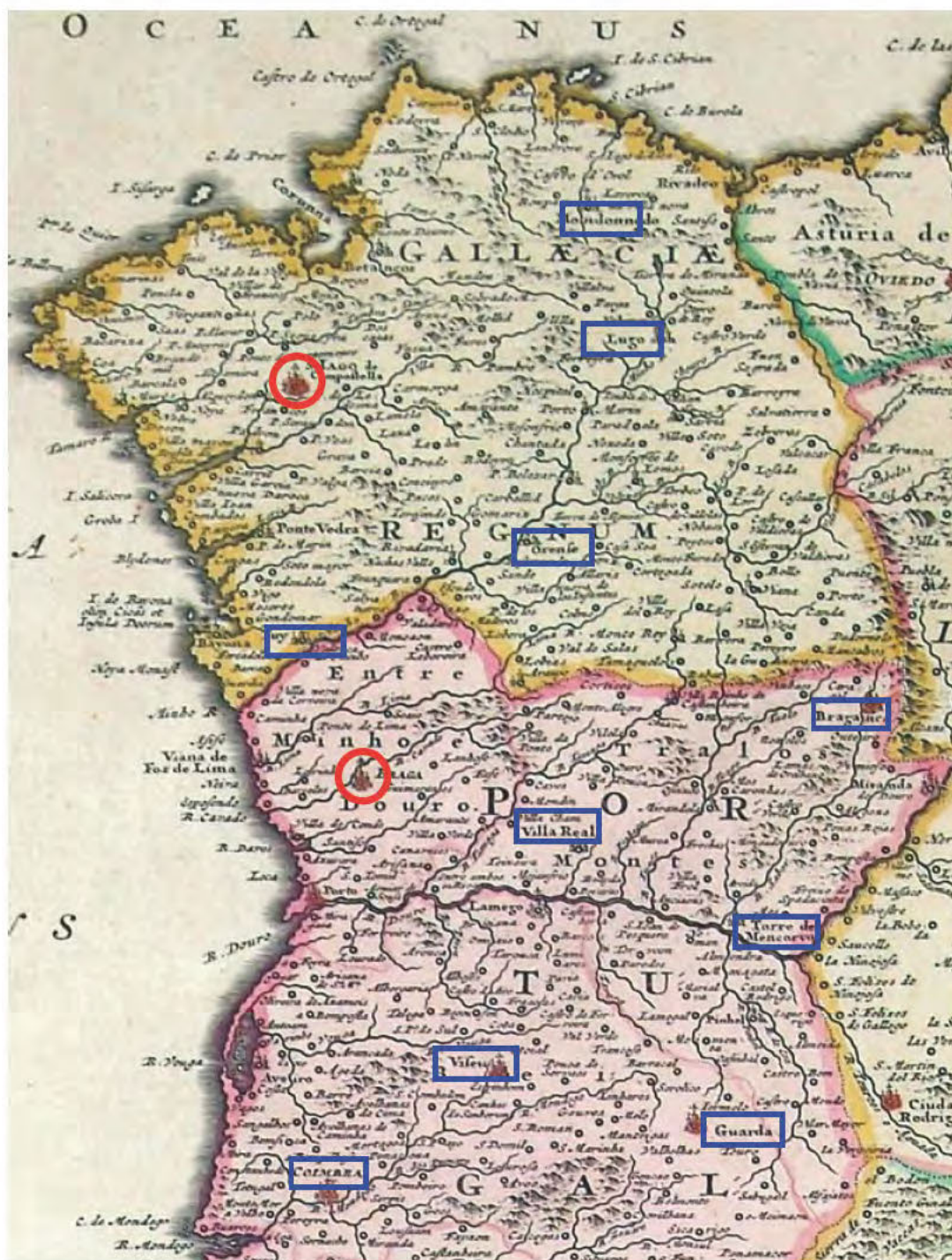
| Iconografia | Galicia | Total | Portugal | Total |
|---|---|-------|---|-------|
| São Gonçalo de Amarante | | 0 | P41;P82; | 2 |
| São Gregório | G117; | 1 | P98; | 1 |
| São Jerónimo (com Leão-Penitente ou no Escritório). | G110;G119; | 2 | P60; | 1 |
| São João Baptista | G58;G65;G140; | 3 | P8;P23;P38;P43;P44;P60;P85;P89; | 8 |
| São João Evangelista | G38;G63;G82;G100;G140; | 5 | P38; | 1 |
| São Jorge e o Dragão | G65;G161; | 2 | | 0 |
| São Julião | G2; | 1 | P2 (?);P64 (?) | 2 |
| São Longinus | G89;G97;G129; | 3 | P1; | 1 |
| São Lourenço (Martírio) | G58(M);G168; | 2 | P20;P98; | 2 |
| São Lucas | | 0 | P42; | 1 |
| São Marcos | G11; | 1 | | 0 |
| São Martinho e o Pobre | G159; | 1 | P24;P63;P84;P85; | 4 |
| São Mauro/Santo Amaro | | 0 | P2;P41;P60;P74(?);P80;P104; | 6 |
| São Miguel | G53;G79;G148; | 3 | P7;P21;P23;P24;P49;P79;P81;P85;P100; | 9 |
| São Nicolau | G117; | 1 | | 0 |
| São Paio | | 0 | P54;P103; | 2 |
| São Paulo | G19;G63;G102;G120;G154; | 5 | P64;P79;P97;P101;P103; | 5 |
| São Pedro | G3;G38;G45;G63;G68;G82; G120;G136;G142; G154; | 10 | P8;P19;P35(1+1)P64;P79; P101;P103; | 7 |
| São Pedro encaminhando as Almas | G70;G84;G134; | 3 | | 0 |
| São Roque | G6;G110; | 2 | P14;P27;P73;P90;P100; | 5 |
| São Sebastião/Martírio São Sebastião | G4;G57;G65;G67;G79;G89; G129;G130;G131;G133; G148;G169; | 12 | P1;P5(?);P6;P14;P20;P22;P24; P26;P27;P30;P40;P44;P52;P66; P79;P82;P95;P105; | 18 |
| São Tadeu | G38; | 1 | | 0 |
| São Telmo ou Corpo Santo | | 0 | P41; | 1 |
| São Tiago /San Tiago Matamouros | G65(M);G74;G79;G81;G82; G113(M);G(M)120; | 7 | P1;P13;P34;P35;P46;P81;P89;P97; | 8 |
| São Tomé | G102; | 1 | | 0 |

| Iconografia | Galicia | Total | Portugal | Total |
|--|--|-------|---------------------------------------|-------|
| São Torcato | | 0 | P83; | 1 |
| Sibila | G164; | 1 | | 0 |
| Stephaton | G97;G129; | 2 | P1; | 1 |
| Tentação de Cristo | G1; | 1 | | 0 |
| Tetramorfo/4 Evangelistas | G43;G82;G126;G138; | 4 | | 0 |
| Tonsura Monástica | G1; | 1 | | 0 |
| Trono da Graça- (A) Trono da Graça c.4 Evangelistas(B) | G17B;G32B;G93A; G111A; G126B;G138B; | 6 | P37A; | 1 |
| Tubias | G23; | 1 | | 0 |
| Última Ceia | G14;G17;G32;G50;G78;G96; G111;G134; | 8 | P1;P60; | 2 |
| Virgem com o Menino | G65;G124;G130; | 3 | P6;P8;P24;P30; P47;P68(?);P69;P81; | 8 |
| Virgem Entronizada | | 0 | P34; | 1 |
| Virgem da Misericórdia | G146; | 1 | P13; | 1 |
| Virgem do Rosário | | 0 | P15;P20;P78;P80;P87;P94; | 6 |
| Virgem do Leite | | 0 | P14;P38;P93; | 3 |
| Virgem/Virgem na “viagem” para Loreto | | 0 | P12; | 1 |
| Visitação | G36;G45;G64;G67;G79;G118; | 6 | P53;P79;P90;P99; | 4 |

Gráfico Final dos temas em análise - Galicia

Noroeste de Portugal





Detalhe do Mapa Reino de Espanha e Portugal

Nicolaum Visfcher - Amsterdam, ca. 1689.



Braga - Compostela, centros concorrentes.



Principais locais de importância na época.

Relação das Igrejas em análise: Fichas- F1 – F114

G (Galicia)

P (Portugal)

GP (Galicia/Portugal)

1. **Abedes**- Igreja de Santa María – **Fichas: GP1 ; GP1A;**
2. **Açoreira**- Capela de Santa Marinha – **Fichas: P2; GP2A; GP2B; GP2C;**
3. **Adeganha**- Igreja de S.Tiago Maior – **Fichas: P3; GP3A; GP3B; GP3C;**
4. **Augas Santas**- Igreja de Santa Mariña - **Fichas: G4; GP4A; GP4B;**
5. **Baamorto**- Igreja de Santa Maria – **Fichas: G5; GP5A;**
6. **Bemposta**- Capela de Santo Cristo - **Fichas: P6; GP6A;**
7. **Braga**- Sé / Catedral de Santa Maria - **Fichas: P7; GP7A;**
8. **Braga** – Capela Nossa Senhora da Glória - **Fichas: P8; GP8A; GP8B; GP8C;**
9. **Bragança** – Igreja de S.Francisco - **Fichas: P9; GP9A;**
10. **Bravães** – Igreja de S. Salvador - **Fichas: P10; GP10A;**
11. **Capela (A)** – Igreja de Santa Maria - **Fichas: G11; GP11A;**
12. **Cête I** – Igreja de São Pedro - **Fichas: GP12;**
13. **Cête II** – Ermida Nossa Senhora do Vale - **Fichas: P13; GP13A;**
14. **Dozón** – Igreja Paroquial de Santa Maria - **Fichas: G14; GP14A; GP14B;**
GP14C; GP14D; GP14E; GP14F; GP14G;
15. **Duas Igrejas.I**- Igreja Nossa Sr^a do Monte - **Fichas: P15; GP15A; GP15B;**
GP15C;
16. **Esposende** – Igreja de Santa Mariña - **Fichas: G16; GP16A;**
17. **Ifanes** – Igreja de São Miguel - **Fichas: P17; GP17A;**
18. **Insua**- Igreja de San Salvador - **Fichas: G18; GP18A; GP18B; GP18C; GP18D;**
GP18E;

19. **Labrada-** Igreja Paroquial de Santa María - **Fichas: G19; GP19A; GP19B; GP19C; GP19D; GP19E;**
20. **Lamas-** Igreja de Santa María - **Fichas: G20; GP20A; GP20B; GP20C;**
21. **Marín-** Igreja de San Xian - **Fichas: G21; GP21A;**
22. **Meijinhos-** Igreja de Nossa Sr^a da Piedade – **Fichas: P22; GP22A;**
23. **Melide** - Igreja de Santa María – **Fichas: G23; GP23A; GP23B; GP23C; GP23D; GP23E;**
24. **Merlán-** Igreja de S. Salvador – **Fichas: G24; GP24A; GP24B; GP24C;**
25. **Monção-** Igreja de Santa Maria dos Anjos – **Fichas: P25; GP25A; GP25B;**
26. **Mosteiro** - Igreja de Santa María–**Fichas: G26; GP26A; GP26B; GP26C; GP26D; G26E;**
27. **Ourense-** Catedral de San Martiño – **Fichas: G27; GP27A; GP27B; GP27C;**
28. **Palaçoulo-** Capela Nossa Sr^a do Carrasco – **Fichas: P28; GP28A;**
29. **Parga-** Igreja de Santo Estevo – **Fichas: G29; G29A; GP29B; G29C; GP29D; GP29E;**
30. **Peredo dos Castelhanos-** Igreja de São Julião – **Fichas: P30; GP30A;**
31. **Prado-** Igreja de São Nicolao – **Fichas: G31; GP31A; GP31B; GP31C;**
32. **Requeixo-** Igreja de Santiago – **Fichas: G32; GP32A;**
33. **San Clodio-** Igreja de Santa Maria do Mosteiro – **Fichas: G33; GP33A; GP33B; GP33C; GP33D; GP33E;**
34. **Santa Leocádia-**Igreja Matriz – **Fichas: P34; GP34A;**
35. **Santiago de Compostela-** Catedral – **Fichas: G35; GP35A; G35B; GP35C; GP35D; GP35E; GP35F; GP35G; GP35H; GP35I; GP35J;**
36. **São Torcato-**Igreja de São Torcato – **Fichas: P36; GP36A;**
37. **Sar-** Igreja de santa Maria la Mayor e Real- **Fichas: G37; GP37A;**
38. **Seoane de Oleiros-**Igreja de San Xoán – **Fichas: G38; GP38A; GP38B; GP38C;**

39. **Sisto-** Igreja Paroquial de San Xoán – **Fichas: G39; GP39A; GP39B;GP39C; GP39D; GP39E; GP39F;**
40. **Valadares-** Igreja de São Tiago – **Fichas: P40; GP40A; GP40B; GP40C;**
41. **Vale-** Igreja de San Xurxo – **Fichas: G41; GP41A; GP41B; GP41C; GP41D;**
42. **Valença-**Igreja Nossa Senhora dos Anjos- **Fichas: P42; P42A; GP42B; GP42C;**
43. **Vilar de Donas** – Igreja de San Salvador – **Fichas: G43; GP43A; GP43B;**



A feliz estação cultural, em que tem origem o florescimento artístico extraordinário do Humanismo e do Renascimento, apresenta também reflexos significativos do modo como os artistas desse período concebiam o tema religioso.

Carta do Papa João Paulo II aos Artistas

V. CAPÍTULO – ESTUDO DESCRITIVO DE APOIO ÀS FICHAS

ABEDES – Igreja de Santa Maria – GP [F1]+ GP [F1A]

A Igreja de Santa Maria de dimensões relativamente pequenas, tem uma só nave e uma abside ambas rectangulares. No exterior do edifício num ângulo superior do lado Norte, está gravada a data de 1569.

Localização das pinturas:

A pintura mural existente localiza-se na zona do arco cruzeiro do lado da Epístola. O confessionário colocado nesse ângulo, protege a aproximação ao mural, apesar de limitar a visão da mesma.

As pinturas: distribuição e descrição:

A referida pintura ocupa a forma de um rectângulo onde está representado o tema do martírio de S. Sebastião numa aparência muito simples. Do lado direito do Santo tem a presença de um dos algozes (habituais) que lança as setas ao Santo. Devemos estimar que a pintura *in situ* foi projectada em função do espaço existente, ficando uma só figura a marcar o martírio do Santo. Podemos considerar que a mancha pictórica nasce a partir do canto da nave até à coluna do Arco cruzeiro.

Ensaio comparativo e iconográfico:

O destaque principal da pintura vai para uma paleta de tons quentes à base de ocre e castanhos nas valorizações do desenho. Sendo uma característica própria na linguagem cronológica em que se inscreve. Lembrando S. Sebastião da igreja/Mosteiro de Cête. Apesar de se afastar do estilo de representação. **GP [F21]**. Certamente que este contexto cromático vai dar um sentido menos jovial ao corpo e rosto do Santo.

Verifica-se então esse contraste no caso de S. Sebastião de Bravães. Cuja pintura já destacada e exposta no Museu Alberto Sampaio de Guimarães. Interessa referir algumas semelhanças, as quais nos dão entre outras, a inclinação do seu corpo e braço direito levantado capta um ângulo aproximado entre as representações de Abedes e Bravães. **GP [F1]**. Um detalhe interessante é o posicionamento das duas pernas não flectidas e até o tratamento pictural produz uma harmonia formal, estabelecendo uma aproximação muito particular com o de Vasco Fernandes do Museu Grão Vasco. **GP [F1A]**. Apesar das diferenças cronológicas existentes entre as mesmas.

Actualmente a representação da cena da igreja de Abedes não permite ter uma leitura imediata, devido à colocação do confessional encostado à referida parede.

O Santo está amarrado a um tronco de árvore como geralmente é representado, ligeiramente torcido para o arqueiro, recebendo as flechas directas ao seu martírio.

Consideramos pertinente incluir este testemunho no nosso trabalho atendendo a diversas causas e evidenciando preocupações relacionadas com a peste. Seguindo dados do Prof. Garcia Iglésias, a pintura deve ter sido realizada logo após a construção do templo. Nesse mesmo ano de 1569 surgiu em Lisboa a Peste Grande que teve consequências devastadoras na propagação da doença sobre a população. Havia o temor e reacções que a peste medieval do século XIV, tinha assolado a humanidade ficando registos horrendos relativos ao território português. Também alcançou o território vizinho nomeadamente a zona de Ribadavia, cuja peste horrorosa assim o demonstra na sua obra de “Ribadavia y sus Alrededores”, P. Samuel Eiján.

Os peregrinos poderiam contribuir como principais difusores da epidemia, mas também estavam simultaneamente protegidos desse mal por via da representação dos santos nas suas simbólicas visitas aos espaços religiosos. Havia grande divulgação através de estampas de modo a sensibilizar tudo e todos, sendo S. Sebastião o intercessor dos momentos difíceis no afastamento da peste. Esta referência punha

grandes preocupações na aplicação das pinturas, consoante os espaços existentes a serem ocupados. Muitas vezes o Santo era representado individualmente com as setas do seu martírio e atado a um tronco de árvore. Não sendo propriamente o objectivo da pintura da tábuia de Vasco Fernandes e do seu colaborador Gaspar Vaz, no detalhe da ficha **GP [F1A]**. No entanto estas pinturas em tábuia e em estampa iam servindo de modelos e orientações de trabalho.

Dimensão das pinturas:

Abedes - 135 X 115 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

Ao colocarmos as aproximações como atrás nos referimos, podemos também considerar que as fontes podem ter dado lugar a afinidades tão significativas. A diferença cronológica entre o mural de Abedes e Bravães possivelmente ultrapassa uns vinte anos. A maior diferença é referente a paleta cromática. Onde em Abedes os valores conjugam-se entre si dentro de uma gama de castanhos e ocre luminosos uniformes. Em relação à imagem representada numa peanha, esta lembra uma inspiração vinda de uma escultura. Também o tratamento dos valores cromáticos denunciam volumetria do corpo, em contraste com as linhas definidas do desenho. Enquanto em Bravães apresenta uma leitura de contrastes mais ligada ao renascimento e à técnica do óleo. Mestre anónimo. Em relação a S. Sebastião de Abedes, podemos considerar ainda com as características dos meados do século XVI.

Bibliografia:

AZEVEDO, C.A.M. “*O Mártir: corpo ferido na árvore, catálogo da exposição comemorativa dos 500 anos da festa das fogaceiras em honra de São Sebastião*”.

Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, 2005.

GARCIA IGLESIAS, J. M. “La pintura maneirista”. En: *Galicia*. Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1ª edi. (1986). p.219-220.

RODRIGUES, D. *Grão Vasco. Pintura Portuguesa del Renacimiento c. 1500-1540*, (Catálogo de la exposición). Salamanca: Consorcio Salamanca, 1ª edição, Museu Grão Vasco, 2002. p. 81.

ROQUE, M.C. “A “Peste Grande” de 1569 em Lisboa”. En: *Anais da Academia Portuguesa de História*. 28, (1982), p. 73-90.

Açoreira – Capela de Santa Marinha – (inédito) - P [F2] + GP [F2A]

Este local situa-se a poucos quilómetros de Torre de Moncorvo.

Este Monumento religioso tem pouca informação sobre a sua edificação. Pode ser considerado uma construção com várias intervenções ao longo dos tempos. No entanto perante os testemunhos de construção, presumimos que a parede testeira seja da origem do pequeno templo de meados do século XVI.

A Capela tem uma construção simples mas sólida, correspondendo ao modelo habitual de pequenos templos rurais do interior trasmontano. O seu enquadramento é rustico envolto por imensas amendoeiras, oliveiras, laranjeiras e terras de cultivo. O pequeno templo está à saída da povoação sem qualquer separador de marcação. À distância avista-se uma agradável serra proveniente dos montes do Reboredo.

A Capela de planta longitudinal é composta por um corpo meio rectangular e um alpendre frontal bem avançado, suportado por quatro pilares. A cobertura tem um telhado de quatro águas e a sua fachada tem uma porta centralizada de arco de volta perfeita. O exterior está todo rebocado a branco, com barras rosa a um terço do chão. A galilé de linhas puras muito comuns nestes pequenos templos, são utilizadas nas práticas locais, convívio das suas gentes, procissões e romarias. Encontramos um forte sentimento de religiosidade popular com religiosidade erudita.

No interior o tecto está forrado de reguado de madeira organizado por secções. Sobressaem do paramento das paredes diversos materiais, numa combinação de xisto, seixos e pedras - predominantes da região.

As festas e romaria anual à volta da Capela de Santa Marinha realiza-se na segunda-feira de Páscoa.

Torre de Moncorvo é o concelho ao qual pertence, tendo sido um dos principais lugares importantes na Idade Média como passagem dos caminhos de Santiago.

Localização das pinturas:

No centro da parede fundeira, conservam-se três imagens pintadas, as quais estiveram tapadas por cal e por um retábulo pintado de cunho popular.

As pinturas: Distribuição e descrição

A Capela de Santa Marinha possuidora de um fresco de acentuada importância, põe em modos documentais uma reserva difícil no trabalho de pesquisa. Apenas encontramos no Dicionário Geográfico de Portugal de 1758 referência à Capela.

As pinturas existentes estão concebidas numa organização de retábulo **P [F2]**. São três figuras em que a central é Santa Marinha Orago do Templo. Ao seu lado direito, (esquerdo de quem entra nesse espaço), está representada Santa Bárbara(?) ou uma doadora(?). Do lado esquerdo de Santa Marinha será São Julião (?).

Ensaio comparativo e iconográfico:

Em relação à padroeira Santa Marinha, (virgem e mártir) destacada pela sua localização central, tem um efeito expressivo e decorativo que as cores transmitem. A sua atitude frontal, com uma distinta indumentária de decote recto mangas tufadas e livro aberto no braço esquerdo. Na mão direita segura a palma de mártir. A relação com Santa Marinha de Aguas Santas guarda um certo paralelismo no estilo linear e no aspecto cromático. Contudo, torna-se difícil estabelecer uma comparação segura, pela situação da pintura e distanciação aos nossos olhos em relação à pintura de Aguas Santas. No entanto tentaremos um melhor aprofundamento na ficha **GP [F4A]**.

Lamentavelmente não se consegue analisar o rosto da Padroeira da Açoreira, pelas lacunas existentes ao nível da argamassa pictórica.

A lenda em torno de Santa Marinha é muito complexa e existem vários estudos sobre o seu culto. Consta que a veneração à Santa na Península remonta há muitos séculos, sendo apontadas como uma das paróquias mais antigas.

Santa Barbara é a personagem que personifica eventualmente uma princesa que aparece trajada à época, com certo cerimonial de veste até aos pés **GP [F2A]**. Esta representa a Santa numa pose de reflexão, segurando delicadamente a torre(?) na sua mão esquerda. O autor da pintura dá uma expressão encantadora ao iluminar a mão direita através da qualidade sensual do desenho, planeado cuidadosamente. O seu rosto está emoldurado por um requintado turbante de linhas eruditas destacado por uma gola branca ao estilo do Renascimento. Desafiam aproximações às pinturas de Antonio Moro, do Museu do Prado. O seu porte, a elegância do seu traje e a distinção da sua figura, leva-nos a pensar que se possa tratar de Dona Juana de Austria, mãe do Rei Dom Sebastião de Portugal.

Trata-se certamente de uma obra pictórica possivelmente encomendada e realizada por Mestre em plena actividade até meados do século XVI.

O Culto de Santa bárbara foi uma acção muito praticada em várias povoações do concelho de Torre de Moncorvo.

São Julião (?)

Este Santo também conhecido por São Julião o Hospitaleiro, aqui representado é o único exemplo que se conhece em Portugal, na técnica do fresco. Na Galicia encontramos um só caso referenciado na lista **[G2]**, com uma ave sobre o seu punho e vestido de nobre cavaleiro. Os dois exemplos apresentam maneiras distintas quanto ao seu vestuário. No caso da capela de Açoreira a figura tem habito monacal de cor escura, barbas em forma triangular, sua mão pousa na croça do bordão acompanhado do lado direito de uma barca. No entanto somos obrigados a pôr as nossas reservas

quanto à atribuição. Apesar que tomámos conhecimento da existência nessas aldeias de um forte culto sobre o S. Julião.

A personificação do Santo parece dar a ideia de uma boa forma ilusionística à sua representação. Apresenta um rosto ligeiramente lateral e em posição de meditação, de cabelos e barba grizaille, conseguindo diferentes valores tonais na intensidade da cor, a fim de obter um efeito volumétrico e luminoso. Pinturas realizadas por artistas numa transferência de modelos da época, como enigma da obra que encerra. Referimos sobretudo à execução técnica e artística das barbas do Santo levando a uma atmosfera espiritual. O ponto de referência fundamental vai para o barco que o Santo segura com o seu braço direito. A sua mão esquerda segura uma espécie de bordão bifronte, a qual se destaca entre a cor da pele e a do objecto, num desenho de finura estilística. A atribuição de bordão é por excelência relacionada com os caminantes ou peregrinos. Apesar que esse elemento mais simbólico do que de apoio expressa bem uma linguagem do Renascimento. Essa situação emerge para a ideia do braço do cadeiral de S. Pedro, na pintura de Vasco Fernandes do Museu de Viseu. No entanto surge também a ideia de uma relação formal com o emblema de escudo de Carlos V, marcado por uma águia bicéfala. A pintura apresenta uma larga lacuna na parte inferior da figura, certamente devido às vicissitudes do tempo, como inundações, alterações e obras.

Dimensão das pinturas:

Conjunto das três figuras - 140 X 190 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

Neste período andam vários artistas a trabalhar para a corte espanhola. Sabemos de obras de retratos de grande qualidade, apesar de não termos referência directa em relação a estas pinturas murais. Desta época, destacam-se António Moro, A. Sánchez

Coello, Cristóbal Morales entre outros **GP [F2B]**. Ainda um outro pintor Sofonisba Anguissola. O historiador Baños-Garcia ⁸²faz uma interessante descrição de Doña Juana de Austria. Também achamos curioso estabelecer afinidades estéticas com o desenho assinado por Alonso Sanchez **GP [F2C]**, da colecção de Arras. Partindo da observação à pintura da Açoreira, podemos considerar de meados do século XVI, apresentando uma diversidade estilística com tratamento de volumes. A integração de motivos decorativos e indumentária com algo de requinte são prenunciadores de estatuto. A pintura apresenta uma paleta cromática muito aproximada ao Mestre de S.João de Sisto. Sendo relevante assinalar este local tão próximo da linha de fronteira. Uma distância de cerca de 150 Km à cidade de Tordesilhas. Em espaços geográficos tão percorridos nesses anos pela corte espanhola, sobretudo enquanto Juana de Castilha esteve em Tordesilhas.

Bibliografia:

(ANTT, Memórias Paroquiais)

I, 25, fl. 218.

“[...] tem esta freguezia de Asoreia; duas 6/ Ermidas fora do lugar, huma chamada do spirito santo 7/ outra de Santa Marinha, e o Pouo Com suas esmolos as re9/formam; e a elle pertencem”.

FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los Santos*. Barcelona: Omega, 1950, 1ªedi. p.162-163.

LAFUENTE FERRARI, E. *Iconografía Lusitana, Retratos Grabados de personajes Portugueses*. Madrid: Junta de Iconografia Nacional, 1941, p. 103, XIV.

⁸² Antonio Villacorta Baños-Garcia, La Jesuita, p.182-183.

PERES, D. (Dir.) *História de Portugal*. Barcelos: Portucalense Editora, V, 1933, p. 9-15.

RÉAU, L. *Iconographie de L' Art Chrétien: Iconographie des Saints*. Paris: Tomo I/III, 1959, p. 1491.

RODRIGUES, D. *Grão Vasco. Pintura Portuguesa del Renacimiento c. 1500-1540*, (Catálogo de la exposición). Salamanca: Consorcio Salamanca, 1ª edição, Museu Grão Vasco, 2002, p.44.

BAÑOS-GARCIA, A.V. “*D. Sebastião, Rei de Portugal*”, OLIVEIRA, Vitor A. (trad.). Lisboa: A Esfera dos livros, 2008.

http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=403081&custom_att_2=simple_viewer Consulta em [29-02-2012]

Adeganha – Igreja de Santiago Maior - P [F3] + GP [F3A]+ GP [F3B]+ GP [F3C]

Igreja Paroquial da pequena povoação de Adeganha, situa-se a pouca distancia de Torre de Moncorvo. A qual foi passagem de várias peregrinações.

O exterior da Igreja revela um interessante estilo romanico com destaque para elementos escultóricos.

No interior do templo sobressai um arco triunfal o qual separa a nave da capela-mor, com uma sacristia anexa.

Localização das pinturas:

capela-mor (parede fundeira e laterais)

Arco Triunfal (ambos os lados)

Nave (ambos os lados)

As pinturas: distribuição e descrição

1ª campanha - (inícios do séc.XVI) A parede fundeira da capela-mor.

2ª campanha - (1ºterço do séc.XVI) Parede fundeira e laterais, São Tiago no centro da

parede } capela-mor

1ª campanha – (inícios do séc.XVI) Descimento da Cruz, Última Ceia, S.Cristovão; **nave**

2ª campanha – (1º terço do séc.XVI) Martírio de S.Sebastião,S.Bartolomeu, S.Francisco, Missa de S.Gregório, S.Longuinhos, Stephaton.

3ª campanha – (2º terço do séc.XVI) Anunciação, Natividade, Adoração dos Magos, Apresentação no Templo, Santa Catarina, Santo António.

Ensaio comparativo e iconográfico:

A referência mais directa será a colocação de S.Cristovão na nave direita lado da Epístola, quer em S.Antonino de Toques como em Adeganha. Vamos encontrar em muitas Igrejas, numa representação de grande escala, ficava junto à porta no cumprimento de um dogma medieval, pois um breve olhar para a imagem de S. Cristovão ficaria protegido de uma morte súbita durante essa caminhada.

Em ambas as figuras mostram uma realização cuidada no tratamento das suas vestes. Os cintos têm modelos diferentes, apesar de terem na valorização plástica pequenos elementos a lembrar a estrela de quatro pontas. As fontes de referência pela gravura, podem muito bem serem as mesmas. Também existe uma paleta cromática muito próxima em tons de ocre, vermelhão e amarelos.

Em relação à parede fundeira e laterais existente por detrás do altar de Adeganha, como podemos constatar nas imagens, apresentam diferentes padrões em simulações de têxteis, num percurso vertical. A explicação para este tipo de gosto tem a ver com os panos de luxo que se importavam de várias regiões. Pelos resultados *in loco* e estudos anteriormente realizados, concluiu-se que existiram duas campanhas. Os motivos entre espaços de tempo tão curtos, serão difíceis de concluir. Contudo a pintura onde centraliza a figura de S. Tiago estendendo às laterais têm afinidades estilísticas e soluções estéticas que se aproximam, às da Igreja de Santo Domingo de Guzmán de Vivinera.

Enquanto que na Igreja da Adeganha foi necessário entaipar a fresta para realizar a camada pictórica onde está a pintura de S. Tiago, em Vivinera também entaipada projectou-se uma composição de retábulo em que o centro (zona da fresta) optou-se por um nicho e aplicou-se Episódios da vida de Santo Domingo.

Ainda na **GP[F3C]** analisamos a Missa de S. Gregório pondo em confronto com a Igreja de Toques, fragmento de Santa Leocádia e a gravura de 1476.

Nesta cena primeira de Adeganha podemos ver um Cristo muito frontalizado com os dois braços levantados, com o desenho bem marcado no seu conjunto, mas deficiente representação na perspectiva do sepulcro. Cristo está rodeado pela cruz, *as arma christi*, instrumentos da paixão. No altar não é possível analisar o altar devido a uma enorme lacuna. Apesar da cena bastante danificada, é possível observar a colocação do Papa Gregório e o diácono que segura a sua casula.

Na Igreja de Toques a Missa de S. Gregório tem um desenho delicado, apresenta na sua globalidade um modo minucioso de tratamento do tema. O Cristo aparece como o Varão das Dores, cabeça ligeiramente inclinada levando o cálice eucarístico junto das chagas. A perspectiva do sepulcro revela um conhecimento geométrico de obras que serviram de inspiração. Papa Gregório celebra a missa na Igreja de Santa Cruz de Jerusalém em Roma. A figura posta lateralmente, dá destaque à hóstia enquanto um assistente de chapéu de aba larga, possivelmente doador aguarda a consagração. Vamos encontrar uma figura semelhante na Missa de S. Gregório no Mestre de Flémalle, uma tábuia pintada no Museu de Belas Artes de Bruxelas. A colocação do cálice centraliza a importância do tema, como acontece com real importância na gravura incluída em [F3C] e como ainda podemos ver no fragmento da Igreja de Santa Leocádia.

Em relação à Missa de S. Gregório da Igreja de Castrelos [F3B] a cena é nos transmitida em perspectiva, em que Cristo está dentro do sepulcro, como na Tapeçaria de Nuremberg. A posição dos braços de Cristo nos três exemplos que apresentamos em técnicas diferentes são muito aproximadas, com exceção do caso da Igreja de Adeganha. Mas em todos os registos Cristo está no sepulcro, o que não acontece com as Missa de S. Gregório de Quentin Metsys, assim como outro óleo de Pedro Berruguete da Igreja Catedral de Segovia.

Apesar de este tema merecer um estudo mais profundo, temos de resumir que existem muitos múltiplos e variantes consoante as fontes e influências artísticas.

Dimensão das pinturas:

Igreja de S. Tiago de Adeganha: S. Cristovão – 300 cm X 130 cm

Igreja de S. Antonino de Toques: S. Cristovão – 290 cm X 160 cm

Igreja de S. Tiago de Adeganha: Missa de S. Gregório – 130 cm X 85 cm

Igreja de S. Antonino de Toques: Missa de S. Gregório – 115 X 70 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

S. Tiago de Adeganha- capela-mor Primeiro terço do século XVI.

Uma possibilidade seriam pintores itinerantes por via de Zamora, Alcanices.

A pintura de Vivinera tem a data de 1540.

S. Cristovão de Adeganha - Primórdios do século XVI;

Missa de S. Gregório de Adeganha- Primeiro terço do século XVI;

S. Cristovão de Santo Antonino de Toques- Primórdios do século XVI;

Missa de Santo Antonino de Toques- Primórdios século XVI;

Bibliografia:

AFONSO, L. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009, p. 14-22.

BESSA, P. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M. FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007, p.10-32.

Disponível em Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> -
[23/10/2009]

CAETANO, J.I. “Motivos Decorativos de Estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal, Relações entre Pintura Mural e de cavalete”. Director: Vítor Serrão. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, Instituto de História da Arte, Lisboa, 2010. Disponível em Web: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/2829> [28/03/2011].

PANOFSKY, E. *Peinture et Dévotion en Europe du Nord, À La Fin Du Moyen Âge*. Paris: 1997, p. 13- 24.

REIS-SANTOS, L. *Eduardo, O Português*. Lisboa: Artis, Nova Coleção de Arte Portuguesa, 22, 1966, p.16-18.

SILVA MAROTO, P. “Misa de San Gregorio”. En: *KYRIOS, Las Edades del Hombre*. Catedral de Ciudad Rodrigo, Salamanca: Diputación de Salamanca, (2006), p. 251-252.

Augas Santas – Igreja de Santa Mariña – G[F4] + GP[F4A] + GP[F4B]

Templo românico de modelo singular com uma arquitectura filiada à Catedral de Santiago de Compostela.

Planta de três naves abriu maior espaço e inspirou pintores na aplicação de murais e de ornamentação na estrutura de madeira da cobertura da mesma.

Localização das pinturas:

A pintura mural existente localiza-se na zona alta de cada arco, no cruzamento com a abside e absídiolos. No centro do arco esquerdo lado do Evangelho temos a padroeira, Santa Mariña; No zona alta do arco central temos a Anunciação, (Virgem no ângulo esquerdo e o Anjo S. Gabriel no ângulo direito) entre ambos marca a comum jarra de açucenas. Na zona superior do arco direito, lado da Epístola temos o Nascimento.

As pinturas: distribuição e descrição

Consideramos que este programa iconográfico foi cuidadosamente elaborado em função da sua tipologia arquitectónica. A distribuição dos temas postos de modo a relevar e valorizar as zonas altas e visualmente acessíveis. Apontando para a simbologia devocional Mariana como lugar discreto de referência.

Quanto à pintura de Santa Marinha a possibilidade de leitura é deficiente, pois os escorridos sobre as pinturas murais além de alterar a visibilidade, interferiram na estabilidade pictórica dando forte descolorido.

Em relação ao tema da Anunciação apresenta uma colocação bem resolvida e solução estética equilibrada. Não obstante a distância de leitura tornando-se difícil realizar uma análise cuidada. O tema do Nascimento marca de certo modo a questão na dificuldade ao entendimento das indumentárias e resolução das formas plásticas.

Ensaio comparativo e iconográfico:

O pintor centralizou a pintura de santa Marinha e criou um ambiente à volta da mesma, de modo a valorizar a representação da Santa Padroeira. Ainda é visível uma certa profundidade espacial, onde aparecem linhas ornamentais e elementos decorativos, a fim de dar um gosto campestre de envolvimento. Também na Santa Marinha de Açoreira essa situação é bastante marcada pela inspiração popular do autor. Vemos a Santa segurando o livro no seu braço esquerdo e palma de martírio na sua mão direita.

Idêntica apresentação é Santa Marinha de Vila Marim, cuja iconografia afasta-se de Augas Santas, na representação escultórica. No entanto o modelo do penteado é muito semelhante como se verifica na ficha **GP [F4B]**. Esta situação particular pode ajudar a determinações cronológicas mais concretas ou variantes de normas iconográficas. Este mural esteve tapado por um estrato pictórico de 1549, o que explica a existência de fragmentos. Desse modo, relativos à segunda camada tem a data de 1510, a representação de Santa Marinha pintada ao centro da capela-mor ladeada por S. Bento e S. Bernardo.

Por razões de reparações foi levantada a zona central da parede fundeira da Igreja de Vila Marim e encontrou-se a pintura da Santa, cortada na zona da fresta.

Como já afirmamos, a leitura dos murais na Igreja de Augas Santas tornou-se uma acção muito difícil de realizar não só pela distância como pelo seu estado de conservação.

No entanto tivemos a sensação que a Santa Padroeira de Augas Santas, tinha uma aparência de desenho e linguagem cromática próxima à Santa Marinha **[F2]** da Igreja da Açoreira.

Dimensão das pinturas:

Não é possível referir este aspecto devido à colocação das mesmas.

Ensaio de Filiação e cronologia:

Santa Marinha de Augas Santas - tem um tratamento simples no desenho do seu pregueado. Os dispersos apontamentos na marcação paisagística têm um carácter primário de motivos e cores que definem o plano. De facto somos da opinião que deve ter sido realizada em meados do século XVI. Muito provavelmente pelo Maestro do Sixto, como afirmou Prof. Garcia Iglésias. Interessante constatar que o modelo de penteado da Santa de Vila Marim tem muitas semelhanças com a figura escultórica da Santa da igreja de Augas Santas. Apesar das diferenças cronológicas e desfasamento nos detalhes iconográficos.

Santa Marinha da Açoreira- apresenta ainda uma linguagem estética do Renascimento, marcando com clareza a pintura através de detalhes, linhas e texturas em chamamento ao valor simbólico da Padroeira. Possivelmente foi realizada nos meados do século XVI.

Santa Marinha de Vila Marim – Apresenta uma linguagem muito conservadora, numa disposição frontal e central. Marca assim o lugar de padroeira da Igreja. A figura tem parte inferior danificada, pela reabertura da fresta românica. Em função de outros estudos já realizados, deve ter sido pintada entre 1500-1510.

Bibliografia:

CHAMOSO LAMAS, M. “Santa Marina de Aguas Santas”. En: *Cuadernos de estudos gallegos*. Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento, (1955), Tomo X, p. 41-88.

FARIÑA BUSTO, F. “*Santa Marina de Augas Santas*”. Ourense: 2002, Fundacion Caixa Galicia, Grupo Marcelo Macías.

FONTOIRA SURÍS, R. *Patrimonio monumental religioso en la provincia de Pontevedra y el camino de Santiago del Gótico al Neoclásico*. Vigo: Diputación de Pontevedra, (2010), II, p. 211-213.

GARCIA IGLESIAS, J. M. *Pinturas Murais de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989.

PARENTE, J. *A Igreja Matriz de Vila Marim, Vila Real e seu restauro*. Vila Real: 1996.

Baamorto – Igreja de Santa Maria – G [F5] + GP [F5A]

Esta Igreja sai fora do modelo habitual dos templos rurais românicos, com a particularidade de um pórtico lateral situado a Oeste. Atendendo a este tipo de Arquitectura é prova de um gosto importado para a renovação desse monumento. Ao longo do muro nesse espaço semi aberto desenvolve-se um conjunto de murais que representam cenas da paixão. No final da narrativa teológica uma porta faz a comunicação com o interior.

Localização das pinturas:

Este programa pictórico foi criado para uma zona arquitectónica muito particular tipo *loggia*, ligando-se a métodos essencialmente Florentinos. Esse espaço protegido e acolhedor era essencialmente determinado para funções sociais. Todo o muro do pórtico tem um manifesto visual compartimentado por rectângulos.

As pinturas estiveram tapadas por cal, até quase aos nossos dias.

As pinturas: distribuição e descrição G[F5]+ GP[F5A]

O aspecto compositivo de conjunto está dividido em registos paralelos que se distribuem em duas filas sequenciais. O modo como o pintor estabelece todas as cenas individuais é revelador de um projecto cuidadosamente calculado e organizado de forma lógica para a sua leitura e entendimento. A série dos murais inicia-se da esquerda para a direita e de cima para baixo, onde através de painéis rectangulares os episódios vão dando lugar a uma sucessão de acções sobre a Paixão de Cristo.

Perante este conjunto ainda conseguimos visualizar a marcação de inscrições que infelizmente são de difícil leitura na sua totalidade. O pintor soube conjugar o aproveitamento do espaço arquitectónico com as pinturas murais criando maior profundidade e simbolismo.

Ensaio comparativo e iconográfico:

Estas pinturas murais têm a singularidade de serem muito próxima do esquema organizativo e mental da igreja da Bemposta, como podemos verificar na ficha, **P [F6]**.

Apesar da localização uma ser de exterior e outra de interior, ambas têm a mesma lógica na organização do espaço, como na ordenação sequencial da narrativa sobre as passagens da Paixão de Cristo.

Dimensão das pinturas:

Ocupação geral das pinturas- 700 X 300 cm;

cada espaço rectangular- alt. 140 X 135 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

Este pintor mostrou capacidade na representação dos temas, quer nos movimentos das personagens como na integração cenográfica do ambiente correspondente a cada cena. As personagens apresentam um modo ainda contido sem grandes acentuação de gestos. Ao observarmos a “Coroação de Espinhos” de Baamorto **[F5A]** podemos concluir que a gravura de Durer serviu ao Pintor para idealizar e organizar a sua composição. Características essas que vamos encontrar algumas semelhanças na Igreja da Bemposta**[F6A]**.

Consideramos que são os dois casos os murais mais directos e completos com a representação da Paixão de Cristo. Sabemos que já no segundo terço do século XVI, começava a germinar práticas e formulários num caminhar de linhas e símbolos que se aproximavam da Contra Reforma.

Ainda em relação a estas pinturas um dos aspectos que devemos referir trata-se do destaque visual de tons quentes e dourados, cuja paleta cromática anda muito próxima aos murais da Bemposta. **[F6A]**. Lamentavelmente as inscrições existentes

têm lacunas o que nos impede de uma informação mais segura sobre a sua execução. No entanto, segundo estudos do Prof. Garcia Iglesias as pinturas de Baamorto foram realizadas pelo Mestre de Nogueira.

Bibliografia:

GARCIA IGLESIAS, J. M. *Pinturas Murais de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989, p.149-150.

INVENTARIO ARTÍSTICO de Lugo y su Provincia. (por Elías Valiña Sampedro y outros). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio Nacional de Información Artística Arqueológica y Etnológica, Tomo I, 1975, p.155-156.

Bemposta – Capela de Santo Cristo - P [F6] + GP [F6A]

Este templo de dimensões relativamente pequenas, resume-se a um simples espaço rectangular. Não foram encontrados registos sobre a sua construção como afirmou Dr. António Mourinho nas suas várias pesquisas daquela zona transmontana. A única referência é a inscrição numa pedra de 1580 colocada num local da fachada da Capela. Também podemos supor que a referida capela possa ter sido recuperada após algumas décadas de ruínas. A zona frontal parece a parte mais recente da sua construção.

Localização das pinturas:

Em trabalhos realizados há cerca de uma década no sentido de acautelar a degradação das paredes do monumento, apareceram as pinturas murais que estavam cobertas por cal. As pinturas existentes ocupam quase toda a área de duas paredes.

As pinturas: distribuição e descrição [F6] + [F6A]

As pinturas preenchem as duas paredes frontais e assim perpendiculares em relação à situação do altar. O aspecto compositivo de conjunto está dividido em registos paralelos que se distribuem em duas filas contínuas. O modo como o pintor estabelece todas as passagens da Paixão de Cristo, verifica-se que teve maior preocupação em representar as cenas do que seguir uma colocação progressiva numa sequência lógica.

No conjunto do ciclo da Paixão na Capela da Bemposta, as barras decorativas que separam as cenas apresentam unidade formal de estilo e de desenho. Algumas cenas revelam tentativas de destruição para o impedimento da leitura das imagens.

Ensaio comparativo e iconográfico: As pinturas

A parede norte apresenta o conjunto pictórico em pior conservação. Destacando-se nesse espaço semi arruinado a cena “Coroação de Espinhos”. Jesus é escarnecido e um fragmento de “Ecce Homo”, onde conseguimos ver a inscrição “Herodes”. Nesta cena o pouco que podemos comparar [F6A] Cristo e Pôncio Pilatos, Cristo flagelado e atado, podemos observar Cristo de pé com as mãos diante do corpo em ambos os casos. No entanto em Baamorto é visível uma linguagem linear na marcação do corpo de Cristo, enquanto na Bemposta Cristo parece estar com um tipo de túnica. Nesta mesma parede e abaixo de Ecce Homo está “Coroação de Espinhos” cena essa que se destaca pela localização central, sendo o fragmento mais completo de melhor leitura.

As semelhanças entre as pinturas de ambos os templos, fazem-se sentir no equilíbrio das composições por meio de distribuição de elementos no espaço com destaque para as personagens principais.

Outro dos aspectos de maior evidência é o tratamento cromático nos dois esquemas da Paixão de Cristo, com a predominância de tons quentes, castanhos e dourados, marcando ainda ligações ao Renascimento.

Dimensão das pinturas:

Ocupação geral das pinturas- 650 X 290 cm;

cada espaço rectangular- alt. 130 X 150 cm largura

Ensaio de Filiação e cronologia:

Mestre anónimo. A única inscrição ainda com leitura é no painel muito fragmentado de “Ecce Homo” da Bemposta a visibilidade de Herodes. Dada a dificuldade de saber as raízes históricas do próprio edifício, contribui para adensar dados que poderiam ajudar a situar as datas das pinturas. As cenas têm as

características particulares, realçando certos detalhes para as indumentárias com acentuados paralelismos da época do Renascimento. Partindo da observação podemos considerar ainda com acentuadas semelhanças a meados do século XVI.

Bibliografia:

Disponível na web: <http://www.bemposta.net/religiao/capsantocristo.htm> Consulta em:

[24/03/2011]

Braga – Sé Catedral de Santa Maria P [F7] +GP[F7A]

Considerado Templo chave de Arquitectura Artística, pela potencial abrangência histórica e contexto geográfico. Desde os tempos suevos que existem dados referenciais sobre a importância de Braga e enquadramento à sua volta. Seguindo os passos de fundamentos da Arte românica, a Sé Catedral passou ao longo dos tempos por transformações de espaços adaptação de estilos para um caminhar de funções e de procura, em função de uma melhor ressonância cristã. No fundo as alterações de gosto e de estética predominaram, criando assim uma atmosfera sempre ao corrente das novas formas expressivas onde a Arte do Barroco se instalou.

Localização das pinturas:

Na zona central da fachada da Sé, virada a ocidente. Actualmente por cima da galilé e tapadas.

A Pintura, cujo tema da Anunciação aplicada na zona alta da fachada, concretiza a realização da assimilação da iluminura para a Aplicação na Arquitectura. Passando de uma leitura interior para uma visibilidade de identidade marcadamente exterior. É deste modo a impregnação cultural, ensino, reflexão em todas as suas vertentes.

A Anunciação proclama a dignificação da Igreja como pedra mãe da expressão máxima.

As pinturas: distribuição e descrição

O fragmento existente é o resultado de um tema de organização horizontal em função com o espaço e o seu contexto.

Sobressaem linhas determinadas de desenho, de boa precisão de gesto e rigor de traçado. O pintor revelou perfeito domínio com os materiais do modo como desenhou os elementos arquitectónicos da composição. Uma linguagem quase gráfica, de

construções compostas de verticais e horizontais a fim de estabelecer a inclinação correcta de perspectiva. Levando em atenção uma repartição de planos e de elementos para terem leitura à distância e de baixo para cima. Este tipo de grafismos permitiu criar um jogo de passagem de interior com o exterior, dando um ambiente místico e simbólico na construção real da mensagem.

Na zona superior, sobressai da composição temática uma larga barra decorativa, subdividida e com alguns elementos florais. Ficamos com a ideia do pintor ter fundamentado a sua imaginação de uma portada ou rosto de um Livro de Horas.

Os sobrantes que tivemos conhecimento in “*loco*” graças à amabilidade do saudoso Cónego Melo que nos facultou o acesso, de modo a analisar e apreciar. Apesar da cena muito danificada, no entanto conservava parte da policromia primitiva, permitindo identificar que se tratava de uma Anunciação. Onde o elemento fundamental para a nossa leitura foi a representação simbólica do Espírito Santo- a Pomba e sua colocação a meio da suposta composição-painel. A pomba cujas asas parecem estáticas por momentos, mostram que preste a plainar dirige-se para a direita, dando a indicação onde a Virgem se situava.

Ensaio comparativo e iconográfico:

Marca como referência principal o início da vida de Cristo. Sendo muito comum a representação da Anunciação nos retábulos elevando o começo da Redenção. É pois celebrada a Festa das festas. Todas as festas derivam daí.

Integram-se nos programas de pintura a fresco que tiveram lugar nas fachadas de algumas igrejas durante a Idade Média e Renascimento. Ainda num passado recente identificamos vestígios de frescos na Igreja de Azinhoso, assim como testemunhos referenciados por outros investigadores nomeadamente José de Figueiredo.

Encontramos por vezes nos tímpanos por cima das portas de entrada em templos dispersos como na Catedral de Mondoñedo ou na generalidade em Itália.

Ao analisarmos os fragmentos pictóricos da “Anunciação” da Sé-Catedral de Braga, **P[F7]** o que nos permitiu ter uma visão “*in loco*” e de imaginar como seria a composição na sua verdadeira dimensão. Constatando que a Galilé dificultaria todo o espaço de leitura.

Ao observar o fresco destacado do Anjo Músico no Museu da Catedral de Santiago tivemos a perfeita vontade de estabelecer um paralelismo entre as duas imagens, colocadas na ficha **GP [F7A]**. A acentuação no contraste cromático que agora possa existir, foi certamente o trabalho de consolidação do “*Anjo Músico*” a fim de poder estar exposto num suporte rígido.

A pintura é proveniente da Torre da Fortaleza claustral de D. Gómez de Manrique (1351- 1362), não se sabendo o autor mas sentindo a predominância de uma linguagem Hispânica.

A nossa principal comparação vai para a substância cromática de ambas as pinturas. Parecem terem saído da mesma paleta cromática. Logo poderíamos pensar que a proveniência dos pigmentos eram os mesmos ou até por via do mesmo pintor.

Dimensão das pinturas:

Fragmento da Anunciação: 215 X 95 cm

O Anjo do Museu da Catedral de Santiago: 88 X 70 X 20 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

Mestre anónimo. Partindo da observação podemos considerar dos finais do século XIV, apresentando afinidades tonais e traçados lineares significativos.

Bibliografia:

AFONSO, L. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009.

BESSA, PAULA. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M. FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007. Anexo1, p. 58. Disponível em Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> - [23/10/2009].

CASIMIRO, L. A. “A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa, (1500-1550) Análise Geométrica, Iconográfica e significado Iconológico”, Director: Fausto Martins. Universidade do Porto, Porto, 2004. Disponível na Web: http://aleph.letras.up.pt/F/KFTYUMPRVV1P2MF3RTC9EVALFYJTJYCJDM248IUHD5IHFAK9FJ1-35357?func=full-set-set&set_number=914831&set_entry=000001&format=999 - [18/12/2010]

FERREIRA DE ALMEIDA, C. *A Anunciação na Arte Medieval em Portugal*. Porto: Estudo Iconográfico, Instituto de História de Arte, 1983., p.5.

REAL, M. L. “O Projecto da Catedral de Braga, nos finais do século XI, e as origens do românico português”. En: *Actas do Congresso Internacional do IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga*. Braga: Universidade Católica Portuguesa/Faculdade de Teologia, Braga, (1990), I, p. 435-489.

Braga – Capela Nossa Senhora da Glória P [F8] + GP[F8A] + GP [F8B]

Situada no ângulo Norte do núcleo Arquitectónico da Sé/Catedral. A Capela de Nossa Senhora da Glória está fisicamente ligada pela Capela de S. Geraldo, conferindo sequência, protecção e originalidade. Foi mandada erigir pelo Arcebispo de Braga, D. Gonçalo Pereira em 1332, durante o reinado de D. Afonso IV, com o desejo de repousar eternamente em local projectado e idealizado a seu gosto, tendo a sua morte ocorrido no ano de 1348.

Localização das pinturas:

No interior da capela sobressai ao centro a escultura jacente do Arcebispo num majestoso tumulo de pedra.[F8A]. Sendo notável que toda a superfície das paredes estão completamente revestidas de pinturas com motivos geométricos, assumindo um decorativismo de tecido pictórico, sendo relevante as influências hispano-árabes, habilidosamente trabalhado nas diferentes soluções estéticas de tradição mudejar.

As pinturas: distribuição e descrição

As pinturas estão organizadas por 18 quadros de feição quadrangular na parede Norte. Como estão organizados por três filas verticalmente, no espaço mais ao centro situa-se o brasão de rei D. Afonso IV, no final da decoração uma porta trilobada faz a ligação à Torre. Na parede frontal lado Sul estão distribuídos também 18 quadros equivalentes onde na zona intermédia está pintado o brasão de D. Gonçalo Pereira com cruz florenciada e vazada. Esta parede faz ligação com a capela de S. Geraldo.

Os aspectos mais significativos deste tipo de painéis tomam alguma relevância para o desenvolvimento de malhas tridimensionais ilusórias,[F8A] quer através da linha quer da cor.

A pintura toma em certos “quadros” de padrões, jogos simulados no tratamento plástico da linearidade bidimensional, que são visíveis nos diferentes esquemas criativos.

Alguns lembram o nó mágico, outros corda seca, outros ainda estruturas geométricas radiais numa inter-relação entre todos.

As pinturas da Capela foram projectadas para um resultado de conjunto, consoante os ângulos de leitura, na obtenção de dinâmica visual. À volta de todas as paredes termina com uma larga barra de padrão geométrico enfiado. Numa terminologia modelar de rodapé.

Ensaio comparativo e iconográfico:

O preenchimento pictórico de todo o espaço apresenta um contexto comum com as mesmas características e relevâncias temáticas como “laçarias” entrelaçadas, motivos modulares onde cada elemento depende do anterior e do seguinte e de todos em conjunto. A presença das cores transmite uma leitura de percurso corrido onde as oscilações são evidentes, com diferenças formais de padrões e modelos, onde estruturas de afinidades próximas abrangem oito variantes de soluções plásticas.

No contexto de ligação entre os diferentes quadros decorativos uma espécie de moldura sinuosa monocromática preenche todas as aberturas para destaque e separação dos painéis.

Seguindo as fases normais de execução das pinturas a zona inferior seria o trabalho final. Como sabemos por experiência de trabalhos realizados a fim de acautelar os escorridos das pinceladas superiores. Não esquecendo porém algum estrato pictórico que possa permanecer da mesma campanha ou até de anteriores.

Dimensão das pinturas:

As quatro paredes da Capela estão pintadas à volta por um efeito tridimensional, tipo rodapé medindo 210 cm a partir do chão. Toda a zona está preenchida de linguagem geométrica de espaços claro-escuro, vulgarmente designadas “cordadas” ou “baldosado” de influência italiana.

Ensaio de Filiação e cronologia:

Em muitos padrões dos quadrados estabelecem uma directa tipologia azulejar hispano-mourisco, marcando afinidades estilísticas com pinturas da sala capitular de Santiponce. Revela também o gosto dos têxteis tão usado por Giotto nas suas pinturas quer na valorização de fundos ou marcação de zonas com panos de armar. Toda a zona inferior das paredes tem uma larga barra de padrões geométricos de contraste claro-escuro, vulgarmente designadas “cordadas” ou “baldosado” de influência italiana. Habitualmente preenchem espaços de remate das composições, como na Igreja de Vilar de Donas e Melide e muitos outros casos de igrejas do território peninsular. Este tipo de padrão foi também designado por “*paralelepípedos perspectivados*” como assim o considerou a historiadora Paula Bessa.

Com efeito todo esse espaço da Glória, transmite a identidade histórica, artística e cultural, acumulando registos de uma gramática gráfica de diversas origens e de materiais, que se foram assumindo e contaminando ao longo dos tempos.[F8A]

Dentro desta integração global, todas as proveniências de criatividade são possíveis. No Egipto fomos confrontados na Igreja de San Sergio, com um frontal de altar de ébano com incrustações de marfim de laçarias entrelaçadas de esquema radial, do século XI/XII. Segundo a tradição este templo foi construído no mesmo lugar onde a Virgem e o menino se refugiaram na fuga para o Egipto.

O interesse pela Capela da Glória é bem evidente na sua originalidade como ponto de expressão artística e marco geográfico no caminho de Santiago. Também enfrentamos o belíssimo sepulcro de Gonzalo Núñez de Novoa, na Catedral de Ourense, na leitura ao frontal de altar referido por (Sánchez Ameijeiras,2005), numa ornamentação articulada entre a geometria e a simbologia.

Apesar das origens destas formas serem remotas elas vão ter fortes afinidades na continuidade em novas fontes de inspiração e ainda num conceito mais profundo. O transporte da Arte como o laço de união eterna, factor essencial para criar os afectos onde a Catedral é referência no significado religioso da passagem dos peregrinos.

Vamos encontrar placas com decoração de estrelas de oito pontas com laços de quatro, trabalhados (tipo bisel) em granito policromado do séc. XIII, de Arte Múdejar. Actualmente fazendo parte do espólio do Museu da Catedral de Santiago de Compostela.

Neste sentido, podemos entender uma grande proximidade com elementos que permaneceram vivos na criatividade humana.

De elevada importância temos a beleza irradiante da Estrela da urna de Santiago Apostolo, pintada por Juan Bautista Celma por volta de 1564. Apresentada na ficha **GP[F8B]**.

Também a Capela Maior da Catedral de Santiago contou com várias decorações murais ao longo da sua história, mas que por diversas razões a sua permanência perdeu-se no tempo. Acontecendo o mesmo em outros templos, nomeadamente na capela-mor da Sé/Catedral de Braga onde existiu uma pintura a qual foi destruída nas alterações arquitectónicas que tiveram lugar.(M.Real, 1990).

Continuamos a pôr a questão serão as pinturas do século XIV? Ou do século XV, como afirma (Afonso L.2009). Sendo de louvar os esforços realizados por este

historiador nas pesquisas referenciadas para a sua tese, no entanto os resultados quanto à cronologia das pinturas da Capela da Glória, pensamos que não foram conclusivos.

Bibliografia:

AFONSO, L. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009, p.122-143.

BESSA, P. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M. FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007, p. 203. Disponível em Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> - [23/10/2009].

CABRITA, M.T. “Alguns exemplos de afinidades estéticas em pinturas murais na Península Ibérica.” En: *La Península Ibérica entre el Mediterráneo y el Atlántico*. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M.; ROMERO-CAMACHO, I. M. (edi.). Sevilla-Cádiz: 2006, Diputación de Cádiz; Sociedad Española de Estudios Medievales, siglos XIII-XV, p. 625-633.

CAETANO, J.I. “Motivos Decorativos de Estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal, Relações entre Pintura Mural e de cavalete”. Director: Vitor Serrão. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, Instituto de História da Arte, Lisboa, 2010, p. 224-230. Disponível em Web: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/2829> [28/03/2011].

COELHO, M.H. DA C. “O Arcebispo D. Gonçalo Pereira: Um querer, um agir”. En: *Actas do Congresso Internacional IX Centenário da dedicação da Sé de Braga*. Braga: Faculdade Teologia de Braga, I/II, (1990).p. 389-462.

MONTERROSO MONTERO, J. M. y FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. A *PINTURA MURAL NAS CATEDRAIS GALEGAS*. Santiago de Compostela: Tórculo Edicións, 2006, 1ªedi. p.17-20.

PÉREZ COSTANTI, P. *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago: Imp., Lib. y Enc. del Seminario C. Central, 1930, p.115-117.

REAL, M. L. “O Projecto da Catedral de Braga, nos finais do século XI, e as origens do românico português”. En: *Actas do Congresso Internacional do IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga*. Braga: Universidade Católica Portuguesa/Faculdade de Teologia, Braga, (1990), I, p. 435-489.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. “Sepulcro de Obispo Desconhecido: Sepulcro del Obispo Don Gonzalo de Novoa (1331)?”. En: *Camino de Paz. Manenobiscum Domine. Catálogo de la exposición*. Ourense: Xunta de Galicia, (2005), p. 163-166.

Bragança – Igreja de S. Francisco de Bragança P [F9] + GP [F9A]

A Igreja de S. Francisco situa-se a cerca de 1,5Km da zona central da cidade, na estrada que vai em direcção ao Castelo.

Segundo consta a lenda o Convento de S.Francisco foi fundado pelo S.Francisco de Assis em 1214 no regresso da peregrinação que tinha realizado a Santiago de Compostela e tempo antes de voltar para Itália. No entanto não existem documentos para precisar a data da sua fundação.

O exterior do templo apesar da sua vasta extensão somente a sua cabeceira realça uma ampla construção românica. Com aberturas de janelas na zona Sul da cabeceira em distribuição desordenada acusam diferentes épocas.

O interior apresenta um espaço basilical de prolongada nave com uma ampla abside de acordo com as funções de um templo conventual.

Localização das pinturas:

Em toda a zona da parede fundeira da capela-mor. E numa capela lateral da nave, num arcosólio.

As pinturas: distribuição e descrição

No espaço alargado da abside do lado do Evangelho podemos ainda detectar o “Juízo Final”. No lado da Epístola temos “Jerusalém Celeste” e alguns profetas. Ao centro em lugar comum e de destaque a “Virgem da Misericórdia”.

Num arcosólio de uma capela lateral está representada uma pietá, de uma campanha posterior.

Ensaio comparativo e iconográfico:

No conjunto pictórico existente seleccionamos com todas as razões e lógica “A Virgem da Misericórdia”, “Mater Omnium” [F9A] no sentido de estabelecer comparação com a “A Virgem da Misericórdia” da Igreja Santa Maria de Sar.[F37]

Em função da amplitude da capela-mor houve uma adaptação perfeita com a representação da imagem da Virgem da Misericórdia. A sua situação central relativamente simétrica em relação ao espaço arquitectónico revela tratar-se de um projecto bem concebido e organizado, assim como na Igreja de Sar. O impacto imediato vai para a linha ondulante do manto da Virgem simbolizando protecção a um número de personagens de ordens religiosas e todas as condições sociais, aparecem num conjunto de reis, papa, clero, cavaleiros. Dando a sensação que pode alargar-se infinitamente, visando o sentido simbólico da eterna protecção. Desse modo a linha que desenha o manto, este de grande amplitude, é contínua e acentuada para um impacto visual suficientemente elástico, com remate de uma delicada barra ornamental, segundo a espiritualidade mariana. Por sua vez, o cinto é realçado de um modo muito especial fazendo uma apelação discreta como de uma filatória se tratasse. As roupagens da Virgem estão justas caindo as pregas em verticalidade. O pregueado denota um certo arcaísmo numa pincelada larga mas transmitindo volumetria. Um pequeno elemento de belo efeito decorativo é o fimal que a Virgem ostenta no peito numa espécie de relicário. Esta obra é realçada pela coroa que os dois Anjos sustentam, transmitem um diálogo de grande beleza.

Em relação à “Virgem da Misericórdia” de Sar lamentavelmente a nossa análise vai ser mais limitada devido às circunstâncias em que a pintura chega até aos nossos dias. No entanto é um testemunho de grande importância pondo em confronto estes dois casos equivalentes.

Os dados de referência visual vão para uma parte final da túnica da Virgem, zona que estaria mais protegida de infiltrações e humidade. São assim detectáveis interessantes elementos padrão com barra decorativa de grande intensidade cromática. Iconograficamente a Virgem apresenta-se com uma grande capa de braços estendidos a fim de cobrir, todo o grupo que está à sua volta. Uma referência cuja simbologia tem o sentido de protecção de todos por igual. Esta representação tem por vezes uma disposição hierárquica, entre laicos e religiosos. Dado o género de composição tem uma leitura de percurso circular.

Dimensão das pinturas:

Impossível de determinar devido à sua localização.

Ensaio de Filiação e cronologia:

O conjunto dos rostos das personagens dão a sensação de terem sido pintados pelo mesmo artista pintor de toda a obra da abside, apesar da difícil leitura quanto aos diferentes registos. Possivelmente ligado a itália por via da ordem franciscana. Partindo da observação podemos considerar da primeiro terço do século XVI.

Bibliografia:

AFONSO, B., TRANCOSO, D.N.M. “Vestígios românicos na igreja do convento de S. Francisco (Bragança), AFONSO, B. (dir.) Assembleia Distrital (edi.)”. En: *Brigantia*, Bragança: Escola Tipográfica, (1983), 3, 1, p.121-136.

AFONSO, B. “Nossa Senhora na Arte – Algumas Virgens de Majestade no Distrito de Bragança, AFONSO, B. (dir.) Assembleia Distrital (edi.)”. En: *Brigantia*, Bragança: Escola Tipográfica,(1988), XVIII, 1-2, p.131-140.

AFONSO, L. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009, p.144-155.

BESSA, P. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M. FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007, p.74-83. Disponível em Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> - [23/10/2009].

SERRÃO, V. “Sobre a iconografia da Mater Omnium: a pintura de intuitos assistenciais nas Misericórdias durante o século XVI”. En: *Oceanos*. Lisboa: Comissão para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 35, (Julho/Setembro-1998), p.134-144.

Bravães – Igreja de S. Salvador - P [F10] + GP [F10A]

A Igreja de S. Salvador de Bravães apresenta uma traça Românica muito particular com interessantes esculturas na valorização da arquitetura.

Classificada como Monumento Nacional, tem uma só nave e uma capela-mor dividida por um arco cruzeiro

É oportuno recordar em primeiro lugar os importantes contributos realizados por diversos historiadores alguns ainda no século XIX, como as de Felipe Simões em 1870. Durante o século XX outros investigadores se seguiram com novas pesquisas, sugestões e comparações em zonas circundantes nomeadamente no campo da pintura mural.

Portanto, tomada a realidade da elevada dimensão artística que a todos patenteavam, constituia um referencial para ideias pioneiras onde todas as hipóteses eram novidades.

Seguiram-se os estudos, trabalhos e publicações da D.G.E.M.N. C, que muito contribuíram para o reconhecimento da importância do acervo existente nos interiores dos edifícios e muito em particular neste templo românico de Bravães.

Localização das pinturas:

A pintura mural Martírio de S. Sebastião, localiza-se na zona do arco triunfal lado do Evangelho: Na parede contrária lado da Epístola: Virgem com o Menino;

As pinturas: distribuição e descrição

Até cerca de 1930 existiram pinturas na parede fundeira da capela-mor, as quais foram destacadas para suportes estáveis e restauradas. Estas acções fizeram parte das intervenções da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais no sentido de

um melhor tratamento da obra de Arte, correspondendo ao espírito da época.[F10A]
Actualmente estão no Museu Alberto Sampaio de Guimarães.

A pintura do Martírio de S.Sebastião situada na parede do arco triunfal que foi destacada, estava a tapar uma outra com o mesmo tema. Capas e épocas diferentes, dando a possibilidade de podermos analisar as oscilações e comparar perante as soluções existentes de uma nova capa. Em relação à pintura do lado da Epístola, representada pela Virgem do Leite com o Menino e S.José, depois de destacada surgia “Virgem com o Menino” a capa de cronologia equivalente ao Martírio de S. Sebastião.

Ensaio comparativo e iconográfico:

Marcamos os dois testemunhos de Bravães do “Martírio de S. Sebastião” a fim de pudermos estabelecer as diferenças, num espaço de tempo de cerca de trinta anos.

Esta cena do “O Martírio de S.Sebastião de Sanfiz de Cangas”, faz parte de um conjunto pictórico rectangular pintado ao longo de uma pequena pilastra de separação entre a abside e o absidiolo esquerdo (lado do Evangelho) destacando-se como uma obra invulgar. O referido conjunto está dividido verticalmente em três cenas relativas à vida de S.Sebastião. Uma inscrição na zona inferior da pintura, apesar de algumas lacunas podemos supor que a obra é de 1511. O S. Sebastião está em posição frontal de braços simétricos atrás das costas encostado a uma espécie de tronco fantasioso. O rosto apresenta uma expressão muito serena com feições delicadas num desenho muito rigoroso contornando todo o corpo. A sua cabeça parece ter uma auréola com uma cabeleira de linguagem volumétrica plena de acção e veste calção interior ligeiramente descaído. Está ladeado por dois archeiros que vestem modelos semelhantes com excepção feita ao seu calçado. A figura do lado direito do Santo parece mais activo na sua expressão, movimentos e pressão aparente sobre o Martirizado. As suas botas fazem também a diferença do outro archeiro que usa calçado mais fino e está mais

afastado do Santo. São visíveis sete flechas no corpo do S.Sebastião de Cangas. O curioso pelas características observadas quanto à cabeleira, posicionamento do corpo, braços atrás das costas, leva-nos a aproximar às esculturas de produção portuguesa em calcário policromado de várias oficinas entre o século XV e o XVI, também representadas no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. O martírio de S.Sebastião do Mosteiro talvez revele uma certa afinidade com o de Bravães do início de 1500. No entanto o S.Sebastião do Mosteiro está em posição quase frontal com o arqueiro virado totalmente para ele, de perfil para o observador como acontece em Bravães, mostra a ballesta através da sua dimensão como sucede em Bravães. Apesar que o arqueiro da Igreja do Mosteiro revela a flexibilidade do arco na força que imprime com a mão esquerda, mostrando a sua determinação no seu acto. O pintor pretendeu dar uma dramatização muito forte no número e tamanho de setas com que foi sagitado o corpo do Santo, de ambos os lados. São bem evidentes as marcas de sangue do martírio de S.Sebastião, numa anatomia esguia de braços levantados cruzados e atados à coluna. A paleta cromática sendo bastante limitada, joga com valores tonais alternados com contrastes, dando equilíbrio na representação do tema. O arqueiro apresenta uns traços fisionómicos com alguma robustez desenhado pelo traço do pincel até à marcação de uma barba ruiva. Verifica-se que esta cena do martírio de S.Sebastião está repartida de entre duas partes. O pintor decidiu dar ênfase ao martírio, pintando na parede norte (da sequência) o outro arqueiro de costas viradas, pois já tinha acabado o trabalho.

Os quatro murais referidos têm todos a mesma localização ou proveniência (nos espaços da Igreja) do lado do Evangelho na zona do arco triunfal, sendo a todos comuns a mesma atitude do S.Sebastião de rosto indiferente quanto ao seu martírio. As pinturas eram aplicadas na parede em ângulo bem visível para todos que entrassem no templo.[F10A]

Dimensão das pinturas de Bravães:

capela-mor: 1ª capa - Salvador 172 X 67.5 cm 1510

2ª capa - Lava-Pés; 215 X 172 cm 1520- 1532

- Lamentação sobre Cristo Morto; 216 X 180 cm

- Deposição no Túmulo; 216 X 119 cm

Nave: 2ª capa – Martírio de S. Sebastião 170 x 140 cm – 1500-1510

3ª capa – Martírio de S. Sebastião 171 x 140 cm - 1530-1560

2ª capa – Virgem com o Menino 170 x 140 cm

3ª capa – Virgem do Leite com o Menino e S. José 149 x 130 cm

Dimensão da pintura de San Fiz de Cangas:

Martírio de S. Sebastião 100 cm X 90 cm – 1511 (?)

Conjunto pictórico do Martírio 210 X 90 cm

Dimensão da pintura de Mosteiro:

Martírio de S. Sebastião 80 cm X 110 cm - 1527

Ensaio de Filiação e cronologia:

Mestre anónimo. As gravuras tiveram a máxima importância quanto à divulgação dos malefícios da peste, alertando todos para a sua protecção.

Dando lugar a diversas fontes de criatividade e evangelização, a transferência desses temas, para as paredes dos templos contribuiu muito no sentimento da devoção ao Santo Mártir.

Considerando os quatro exemplos dentro de um panorama comum, desde os inícios do século XVI, apresentam uma diversidade de linguagem plástica, neste tipo de temática.

Bibliografia:

AFONSO, L. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009, p.156-170.

AZEVEDO, C.A.M. “*O Mártir: corpo ferido na árvore, catálogo da exposição comemorativa dos 500 anos da festa das fogaceiras em honra de São Sebastião*”. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, 2005, p. 24-27.

BESSA, P. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M. FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007. Anexo I, p. 84-100. Disponível em Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> - [23/10/2009].

INVENTARIO ARTÍSTICO de Lugo y su Provincia. (por Elías Valiña Sampedro y outros). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio Nacional de Información Artística Arqueológica y Etnológica, 6 volumes. 1975-1983, Tomo II, p. 35-39.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Porto: MOP/DGEMN, 10 , Frescos, 1937, fotos/fig.20 a 32.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Porto: MOP/DGEMN, 49, Igreja de Bravães, Ponte da Barca, 1947.

SUÁREZ-FERRÍN, A. P. “La iconografía medieval en los murales gallegos de los siglos XIV, XV y XVI”. En: *Anuario Brigantino* Betanzos: 2005, 28, p. 322-344.

Capela (A) – Igreja de Santa Maria G [F11] + GP [F11A]

Também chamada por San Antolín de Toques.

É um monumento isolado do contexto urbano, pois a igreja sobrevive de um antigo mosteiro beneditino onde ainda existem marcas arqueológicas. Envolvida por uma acústica e ambiente verdejante fornecem as condições ideais à reflexão, onde a frescura também predomina resultante da ribeira que por ali passa. Um sítio tão especial onde esta arquitectura se acolhe aos longo de séculos, sendo um exemplo especial do século XI. Tem uma só nave e uma pequena capela-mor e no seu interior sobressai a cobertura de madeira e abóbada de canhão peraltado.

O edifício apresenta no entanto algumas alterações que foram resultantes das suas movimentações monacais.

Localização das pinturas:

Nas duas naves e no arco triunfal.

As pinturas: distribuição e descrição

Quanto à existencia de pinturas murais verifica-se nas paredes da nave norte vestígios de uma ou duas capas que não pudemos identificar devido à reduzida área conservada. No entanto apesar das dificuldades existentes na leitura das pinturas, conseguimos ver elementos decorativos tipo estrelas de seis pontas, certamente de estampilha, muito próximos do capitel da coluna esquerda do arco triunfal. As pinturas que permitem uma análise mais imediata, vão sobretudo para a nave direita onde existe um S. Cristovão. [F11A] Nesta mesma parede existe indícios de outras pinturas já mencionadas por Garcia Iglésias há cerca de trinta anos, seria uma Anunciação e um S. Bento.

Uma referência interessante é o contorno realizado à volta das frestas, mostrando assim que o pintor respeitou essas aberturas integrando-as no conjunto das pinturas que lamentavelmente já temos dificuldade em as ver. Apesar de todos estes impedimentos temos a zona do arco triunfal com um interessante testemunho de pintura mural. Na parede direita do arco lado da Epístola temos a representação de uma Missa de S. Gregório [F11A] e no espaço ao lado um São Bartolomeu. Por cima do arco triunfal podemos ainda observar vestígios já muito diluídos de temas da paixão, onde se vislumbra uma lamentação do lado da Epístola. Do lado contrário permite supor um cavaleiro ou S. Jorge. A zona central possivelmente terá mais pintura e talvez melhor conservada, devido ao precioso conjunto retabular que a tapa.

Ensaio comparativo e iconográfico:

Na ficha **GP [F11A]** pusemos o exemplo da Missa de S. Gregório de Adeganha para estabelecer possíveis comparações com a Missa de S. Gregório de Toques. Cristo Varão das Dores de Vilar de Donas aproxima-se muito mais com o de Toques. O de S. Gregório de Adeganha é semelhante à gravura alemã do século XV. Sabemos que este tema tem muitas variantes e que nasceu no século XII, de origem bizantina.

São Cristovão de Toques, apresenta precisamente a mesma colocação como a pintura de São Cristovão de Adeganha ambas na parede Sul junto à entrada. Nos dois casos as imagens apresentam uma personagem de gigante com a criança no ombro do mesmo lado. São duas representações muito semelhantes na atitude quase frontal, não havendo flexão de pernas e de corpo, o que acontece na gravura comparativa. Existem detalhes de pequena ornamentação nos cintos em forma de estrela de quatro pontas. Apesar de serem modelos diferentes, vão ao encontro na divisão de quatro. A existência de fíbula também é pertinente nestes dois casos, pois nem sempre o artista tinha esse requinte na aplicação desse detalhe. Em relação às expressões não é possível

estabelecer uma relação devido à difícil leitura de S.Cristovão de Toques. Este tema foi muito comum em várias igrejas medievais. Estavam sempre próximo das entradas dos templos para serem bem visíveis por todos, pois S.Cristovão era como um sinal de força interior sobretudo para os peregrinos de modo a indicar o caminho direito a Santiago de Compostela. Considerado por autores como Rapp, S. Cristovão era gigante para facilmente ser visto e estar seguro de não morrer nesse dia.

Dimensão das pinturas:

São Cristovão de Toques: 290 cm altura x 160 cm largura

São Cristovão de Adeganha: 300 cm X 130 cm largura

Missa de S. Gregório de Toques: 115 cm altura X 70 cm largura

Missa de S. Gregório de Adeganha: 130 cm X 85 cm

São Bartolomeu: 115 cm altura X 60 cm largura

Ensaio de Filiação e cronologia:

Globalmente as paredes da nave e arco triunfal denunciam pinturas realizadas pelo menos em duas campanhas de trabalhos. Alguns detalhes que aparecem no tratamento da figura do S.Cristovão, como os pequenos padrões decorativos, supomos encontrar em miniaturas. A missa de S.Gregório tem uma representação muito equilibrada e uma expressão de pincelada solta na aplicação dos instrumentos.

Os dois estratos pictóricos existentes na igreja dadas as suas características, devem ser do primeiro terço do século XVI e meados do mesmo século.

Bibliografía:

BROZ REI, X. M. “O Romanico da Terra de Melide no Camiño de Santiago”. En: *Boletín do Centro de Estudios Melidenses*. Santiago de Compostela: Tórculo Artes Gráficas, Museo da Terra de Melide, 7, 1992, p. 59-76.

GARCIA IGLESIAS, J. M. *Pinturas Murais de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989, p. 8.

PANOFSKY, E. *Peinture et Dévotion en Europe du Nord, À La Fin Du Moyen Âge*. Paris: 1997, p. 13- 24.

RAPP, F. “*La Iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*”. Barcelona: 1973, p. 115.

SÁ BRAVO, H. de. *Monasterios de Galicia*. León: Everest, Guías Everest, 1995. p.144-150.

VILA JATO, M. D. GARCÍA IGLESIAS, J.M. “Galicia na época do Renacimiento”. En: *Galicia, Arte*. A Coruña: XII, 1993, p. 420-427.

Cête I – Igreja de São Pedro - GP [F12]

Igreja Paroquial do antigo Mosteiro de Cête. Segundo consta a sua fundação pertenceu à Ordem de São Bento e mais tarde a partir de meados do século XVI passou para a Ordem de Santo Agostinho.

Dado que esta Igreja passou por movimentações e alterações de ordem monástica, não podemos concluir se teria tido verdadeiras áreas de pinturas murais, levando em conta estudos anteriormente realizados sobre a Fundação e vida do Mosteiro.

Localização das pinturas:

A pintura mural existente localiza-se na parede lateral do arcossólio.

As pinturas: distribuição e descrição

A pintura mural de S. Sebastião apresenta-se em área conservada de boa visibilidade e protegida da passagem dos fiéis. Destaca-se no Santo a cabeça ligeiramente inclinada para o lado direito de olhar pensativo e de expressão paciente. Apesar de algumas lacunas na capa pictórica, conseguimos ver oito flechas no seu corpo nu com um calção interior de modo descaído. A figura do santo está de pé sobre um pequeno pedestal cilíndrico e ladeado por uma estrutura onde realça duas meias colunas. Apresenta uma paleta cromática com tons dominantes de ocre e castanhos.

Ensaio comparativo e iconográfico:

Nos três exemplos **GP[F12]** que pusemos em comparação torna-se com maior evidência a colocação dos braços. Desse modo existe uma maior relação com a gravura apresentada. No entanto podemos estabelecer um paralelo com as posições das pernas e dos pés. A pintura de S. Sebastião de Abedes apresenta uma paleta sem grandes

contrastes dominada por tons de sépia, ocre e castanhos para destaque anatómico. S. Sebastião de Cête ressaltam os castanhos mas sem acentuação de contraste. Ambas as figuras têm uma auréola e inclinam a cabeça para o ombro direito. As possíveis diferenças cronológicas vão-se sentir nos contornos das formas mais sinuosas no Santo de Abedes. A cena do martírio ainda está a decorrer com o arqueiro à direita do Santo Mártirizado.

Dimensão das pinturas:

S. Sebastião de Cête: 120 X 55 cm

S. Sebastião de Abedes: 140 X 115 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

Partindo da observação de S. Sebastião de Cête, consideramos ter sido realizada entre 1550-1560, possivelmente quando se estabelecia a nova ordem de Santo Agostinho. A pintura do S. Sebastião de Abedes de certo modo um tanto tardio quanto ao nosso trabalho, no entanto consideramos digno de paralelismo, apesar de estar inserido numa lógica cronológica pertencente à origem da construção 1569.

Bibliografia:

AFONSO, L. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009, p.210-213.

BESSA, P. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M. FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007. Anexo I, p. 107-109.

Disponível na Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> - Consulta em: [23/10/2009].

Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Porto: MOP/DGEMN, 3, Igreja de S. Pedro de Cete, 1936.

GARCIA IGLESIAS, J. M. “La pintura maneirista”. En: *Galicia*. Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1ª edi. (1986). p. 219-220.

Cête II – Ermida – Capela da Senhora do Vale P [F13] + GP [13A]

Este interessante monumento está classificado como Imóvel de Interesse Público, sendo considerado de estilo românico e integrado na Rota do Vale do Sousa. Revela algumas alterações arquitectónicas realizadas através dos tempos, sendo visíveis certas intervenções e recolocações de elementos consoante as épocas. Anexa à sua fachada, apresenta um tipo de galilé compondo no enquadramento geral do edifício. A sua planta é simples com uma só nave e uma capela-mor de espaço quadrangular.

Localização das pinturas:

Parede fundeira da Ermida

As pinturas: distribuição e descrição

Os vestígios existentes apesar de serem dispersos, permitem-nos formular algumas possíveis hipóteses da composição perdida. No primeiro plano do conjunto pictórico destacam-se de ambos os lados parte de perfil de uma harpa. Sendo visível o desenho das cordas e até uma mão sobre as mesmas. Na zona intermédia só existe leitura do lado direito com um fragmento, Anjo a tocar uma trombeta. No plano superior sobressai do lado esquerdo um Anjo a tocar um instrumento de sopro. Trata-se de uma composição simétrica muito vulgar neste género temático, como se pode observar na ficha **P[F13]**. No centro desta parede existe uma grande abertura tipo nicho, que apesar não ser muito comum teria sido uma solução na estrutura arquitectónica, pois a leitura exterior confirma alterações de parede.

Desse modo em linha à padroeira da Ermida estaria uma Santa de vulto correspondendo com um dos temas, Assunção da Virgem, Coroação ou Nossa Senhora

da Glória. Que assim articularia a imagem central com a envolvimento dos Anjos músicos no panorama decorativo iconográfico da Ermida.

Ensaio comparativo e iconográfico:

Todos os fragmentos configuram uma interessante qualidade estética, levando a quem observa a possibilidade de construir a composição, **GP[F13A]**. Neste sentido a pintura da Ermida de Nossa Senhora do Vale, poderia andar muito próxima de um conjunto existente em S. Cristovão de Camposancos. Existem outros casos mais tardios como a Coroação na Igreja de Loredó ou da Igreja de Santa Maria de Besomão.

Este tipo de composições surgiam de fontes documentais móveis, como livro de Horas ou gravuras do Dürer. Sendo oportuno lembrar a importância da música na Idade Média, com a diversidade polifônica do Renascimento representada em diversas pinturas como a “Coroação da Virgem” no Mosteiro de Pedralbes em Barcelona, do artista Ferrer Bassa. Ou ainda nos frescos da abóbada da Catedral de Valência, onde se destacam Anjos músicos de pintores renascentistas italianos, Francesco Pagano e Paolo de San Leocadio.

Dimensão das pinturas:

Difícil de determinar.

Ensaio de Filiação e cronologia:

Na Igreja de São Cristovão de Camposancos, verificamos a existência de um repinte. Aos nossos olhos perde a qualidade, pois não permite estabelecer comparações de estilo. No entanto transmite parte da composição com a presença de Anjos músicos.

Mestre anónimo, possivelmente de origem italiana. Partindo da observação podemos considerar ainda da Primeira Metade do século XVI, apresentando uma diversidade de afinidades conforme os temas, composições e autores.

Bibliografia:

AFONSO, L. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009, p. 214-217.

BESSA, P. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M. FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007, Anexo I, p. 110-111.

Disponível em Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> - [23/10/2009].

Dozón – Igreja Paroquial de Santa Maria – G[F14]+ GP[F14A]+ GP[F14B]+ GP[F14C]

Templo de raiz românica com uma só nave, mas que alterações e acrescentos no século XVIII a sua planta passou a ter a configuração de cruz latina.

Localização das pinturas:

Os murais localizam-se nas paredes românicas do edifício. (paredes da nave) e só foram conhecidos nos anos noventa do século XX.

As pinturas: distribuição e descrição

As várias Cenas da Paixão e Ressurreição de Cristo estão ao longo das paredes das naves. Na zona do coro alto e parede norte começa com a “Última Ceia”, seguindo a cena de Lava Pés; logo no espaço inferior “Prisão de Cristo no Horto”, ao lado “Coroação de Espinhos” e “Ressurreição. Na outra parede da nave do interior para a entrada, na zona do coro alto.”Cristo em Majestade”de um juízo Final, ainda na parte alta segue-se “Descida do Cristo Ressuscitado”temos à esquerda as portas do Inferno, na sequência para outra cena temos uma interrupção pela abertura de uma porta. Logo abaixo desta cena “Noli me Tangere”ou aparição do Ressuscitado a Madalena (cena parte destruída pela colocação do coro). No seguimento temos “Aparição de Cristo Ressuscitado a Nossa Senhora”.

No Cristo em Majestade podemos observar algumas inscrições, que apesar de difícil leitura ainda conseguimos destacar “Justicia” “Misericordia” e alguns instrumentos da Paixão. Interessante os elementos em evidência junto a Cristo, de O = Orbe e T = Terrarum das terras

Ensaio comparativo e iconográfico:

Estas pinturas chegaram até aos nossos dias em razoável estado de conservação. Quase todas as cenas representadas transmitem uma narrativa construtiva que merecem toda a nossa observação. **G[F14]**

Podemos analisar as semelhanças mais directas na Aparição de Cristo Ressuscitado à Virgem sua mãe, com a pintura de Frey Carlos ou até de Garcia Fernandes. **GP[F14A]**

O paralelismo compositivo e iconográfico aparecem sobretudo com maior realce no ambiente arquitectónico. Levando a pensar que embora sejam artistas diferentes no entanto podem pertencer a uma mesma oficina. As diferenças de composição podem estar mais na origem de interpretações e no caminho pessoal de cada artista. Apesar de as comparações das obras serem de técnicas diferentes, sentimos que a paleta da Cena de Cristo Ressuscitado à Virgem sua Mãe da Igreja de Dózon aproxima-se muito da obra de Frey Carlos. Lamentavelmente as lacunas dificultam comparações mais detalhadas. A Narração do Lava Pés tem semelhanças muito particulares à gravura de Dürer, assim como a composição da igreja de Bravães. A bacia ocupa o primeiro plano da zona central da acção, levando o observador de imediato à leitura da lavagem dos pés de S. Pedro. **[F14B]** Nos exemplos de Bravães e Dózon, Cristo de joelhos apresenta-se do mesmo modo com um avental preso à cintura e nó a segurar. A posição da mão direita de S. Pedro em admiração entre acto de respeito e benção, é perfeitamente notória a semelhança. Desse modo essas representações desde cedo marcaram o seu lugar nos Evangelhos vindos da Arménia, onde encontramos exemplos do século XIV. **GP[F14C]**. No caso da gravura de Flos Sanctorum é uma composição de leitura circular. Também são de assinalar o jogo da arquitectura que marca o ambiente em ambas as pinturas e denuncia as suas formas. Os condicionalismos na

composição de Dózon foi em função da extensão horizontal, em Bravães houve uma organização mais concentrada aproximando à gravura de Dürer.

Conclui-se que a fonte de inspiração pode ter tido a mesma origem e orientação na realização.

Também a paleta cromática mostra ter afinidades com a obra da Igreja de Sixto. O desenrolar dos temas convergem seguindo os mesmos pontos de referência, apesar de a sequência não ser rigorosamente a mesma. Seguindo a observação à Última Ceia [F14D] constatamos que em Dózon o artista seguiu um modelo aproximado da Ceia de Dürer em que as figuras têm mais envolvimento, revelando uma participação colectiva de modo a requerer uma leitura circular. A imagem pretende transmitir o interior arquitectónico onde Jesus celebra a Páscoa com os Apóstolos, dando a visão de interior na integração de fresta e de materiais múltiplos de construção. Também para o artista pode haver condicionalismos de espaço na solução a dar à composição. O mesmo se encontra no enriquecimento de Evangelhos, em que a disposição circular tem uma leitura mais imediata, ocupando menos suporte. GP[F14G] Em relação a esta pintura temos dificuldade na sua leitura total devido à escada e respectiva localização. Quanto à Ceia de Outeiro Seco pensamos que o seu autor conhecia a obra de *A Última Ceia*, (1511-1527) de Dominico Ghirlandaio, obra na técnica de fresco situado em Florença. GP [F14G]. Também seria possível a inspiração em outros casos como a *Ceia* de Leonardo da Vinci realizada nos finais do século XV, na Igreja de Santa Maria da Graça em Milão. Numa linguagem semelhante em paralelismos de composição, recorda um quadro a óleo existente na Igreja Paroquial de Lordosa, no Concelho de Viseu, pertencente à Escola de Viseu do século XVI. No entanto uma das mais antigas representações da Última Ceia do século III, situa-se nas catacumbas de São Calisto em Roma. A disposição das figuras aproxima-se na linha da horizontalidade em função do modo simples na ordem do simbólico.

Dimensão das pinturas:

Última Ceia: Altura 190 X 230 cm

Lava Pés: Altura 190 X 280 cm

Ressurreição: Altura 170 X (?)

Coroação de Espinhos: Altura 170 X (?)

Prisão de Cristo no Horto: Altura 170 X (?)

Cristo em Majestade: Altura 170 X 210 cm

Descida de Cristo ao Limbo dos Pais: Altura 150 X 170 cm

Aparição de Cristo Ressuscitado à Nossa Senhora: Altura 140 X 150 cm

Noli me Tangere = Aparição do Ressuscitado a Maria Madalena: Altura 125 X 145 cm

Ensaio de Filiação e cronologia

Pintor da escola ou de oficina do Mestre de Sixto. Segundo terço do século XVI (1550-1560?);

Bibliografia:

FONTOIRA SURÍS, R. “Por las rutas del Romanico”. En: *Ruta Cicloturística del Románico*. Pontevedra: Fundación Cultural Rutas del Románico, (2007), XXV, p. 47-89, p.67-69.

_____. *Patrimonio monumental religioso en la provincia de Pontevedra y el camino de Santiago del Gótico al Neoclásico*. Vigo: Diputación de Pontevedra, (2010), II, p.111-113.

MONTERROSO MONTERO, J. M. “El Maestro de Sixto. (Un ejemplo de la presencia de pintores portugueses en Galicia durante el siglo XVI)”. En: *Actas del Encontro sobre as transformações na sociedade portuguesa 1480-1570*. Lisboa, (1996), p. 5-6.

MONTERROSO MONTERO, J. M. “Renacimiento en Galicia”. En: *Arte e Cultura de Galicia e norte de Portugal*. Vigo: Nova Galicia Edicions, (2006), p. 159-163.

Duas Igrejas – Igreja Nossa Sr^a do Monte - P [F15] + GP [F15A]

Não existe documentação sobre as origens exactas da sua construção, no entanto é considerado um dos monumentos da freguesia em melhor estado de conservação. O exterior do edifício tem uma singular grandiosidade, destacados pela volumetria dos seus contrafortes laterais e rematado por dois na cabeceira da capela-mor. O seu interior tem uma larga nave subdividida com cinco tramos de arcos tipo quebrados e apontados.

Quanto à localização desta povoação será interessante referir que as suas gentes convivem lado a lado com os vizinhos de Espanha.

Localização das pinturas:

O mural do *Calvário*, localiza-se na parede lateral da capela-mor, do lado do Evangelho.[F15] Sem a importância e qualidade do Calvário, existem restos de pintura em pequenos espaços de prolongamento dos arcos na parede da nave (lado do Evangelho)

As pinturas: distribuição e descrição

Cumprе sinalizar o tema do Calvário numa linguagem plástica muito especial, de elevada qualidade artística e estética. O que podemos observar melhor com recurso a luz rasante, é todo um resultado que após a pintura ter perdido toda a sua pele pictórica, resta o desenho que o pintor desenvolveu sobre o reboco, que foi a primeira fase do seu trabalho. O desenho subjacente deste Calvário impõe (actualmente) uma importância no primeiro plano do lado esquerdo da composição e emprega mais à direita uma organização quase tradicional na distribuição das personagens, onde Cristo está crucificado entre os dois ladrões. Esta zona da composição é a mais difusa na sua leitura, apesar de um esquema de estilo disfarçado descentraliza por meio de uma linha

oblíqua em direcção ao sofrimento da cruz. Perante o estado da obra não nos permite analisar detalhes nem conhecer a versão completa desta iconografia que estaria mais relacionada com a Crucificação. [F15B] Verifica-se que os esboços foram realizados com um composto nem sempre uniforme como era habitual. A identificação das cores sobre o estrato do reboco é notória, sobretudo no registo das três cruzes, realçado ao centro pelo corpo torturado e dos seus malfeitores. Este factor plástico tem a particularidade em revelar a máxima espontaneidade no uso da terra de Sinópia, onde a marcação é dada mais através da mancha da linha do que pelo rigor do traçado da linha. Enquanto nas figuras correspondente a soldados à esquerda do observador, o pintor utilizou um composto à base de carvão vegetal, o que permitiu acentuar linhas de expressão rigorosa, aproximando a atenção para a envolvimento da mensagem.[F32].

Sentimos que houve um empenho do pintor na procura de uma boa representação de personagens que aparecem no primeiro plano. Um dos aspectos interessantes que se tornam evidentes, é a aplicação dos métodos fundamentais da perspectiva. Posto que para o observador dominar a leitura do mural dada a dimensão e colocação só teria boa percepção de baixo para cima e afastado a uns metros para a sensação de realismo. Admitimos a hipótese que o referido tema pudesse cobrir toda a extensão da parede do Evangelho, adaptando-se à forma do muro. A zona mais alta poderia ter cenas relativas ao ciclo da Paixão e assim terminaria em linguagem de retábulo, o respectivo *calvário*.

Ensaio comparativo e iconográfico:

O Tema representado tem uma concepção espacial em função à sua localização. Ao analisar o mural do Calvário da Catedral de Ourense [F27] esta composição teve um projecto (como acontece no vulgar) em função da sua localização. Desse modo a disposição das diferentes figuras e elementos decorativos adaptavam-se à forma estreita e rectangular da ângulosa parede. Para o observador a leitura da pintura tinha

uma visão frontal, o que facilitaria a representação central da cena. Quanto ao Mural do Calvário das Duas Igrejas a leitura era de imediato focalizada da esquerda para a direita. Com as limitações à partida para uma valorização da obra, o seu autor elaborou a composição de acordo com o espaço do largo rectângulo colocando á esquerda em lugar de destaque o centurião romano e outros personagens. Enquanto pelas condições evidentes o pintor da Catedral de Ourense coloca as figuras no mesmo plano da virgem e do lado contrário. Não podemos avançar mais sobre termos de composição devido às condições que o testemunho mural chegou até nós. No entanto existem vestígios que nos parece evidente certo paralelismo e inspiração. Devemos ter em atenção a importância das gravuras de vários gravadores em especial de Dürer, em que no Calvário representa a cena de Cristo crucificado ladeado com os dois ladrões. Havia imensa circulação neste género de documentos, pois tinha grande divulgação entre escolas artísticas e ofícios de Arte, onde muitos pintores buscavam além de informação iconográfica também inspiração.

Ao retomarmos a nossa observação ao Calvário das Duas Igrejas, a grande questão vai para algumas semelhanças com a gravura de Martín Schongauer, a cena de Ecce Homo da igreja de Sisto que apesar de muito fragmentada vislumbra soldados com indumentária muito idêntica aos soldados do Calvário das Duas Igrejas. [F15A]

As linhas do desenho das personagens são executadas com finura e segurança que o seu autor patenteia no seu traçado preparatório. Sabemos que a facilidade do traço ajuda na utilização máterica da pedra negra, um hábito flamengo que vulgarmente era realizável no desenho a pincel. Encontramos mais paralelismos e talvez com aproximações entusiasmantes, [F15B] como o exemplo da gravura *os quatro soldados* do Mestre **M.Z.** que trabalha entre os séculos XV e XVI. Alguns historiadores tentam identificar o seu nome pondo certas hipóteses, como Martin Zasinger, Zatzinger, Martin Zink ou Matthias Zundt. Considera-se no entanto uma

forte influência da primeira fase do Dürer. A figura identificada como o centurião romano apresenta uma expressividade de rosto muito particular que nos parece evidente o paralelismo e afinidade de estilo comum, nos dois rostos da gravura. Destacamos ainda em termos de comparação a vestimenta e armaduras com especial detalhe para um modelo muito parecido na cena da “*Adoração dos Magos*” na Igreja de S. Jorge do Vale. [F41A] As características e algumas influências podem trazer certas dúvidas quanto a conclusões definidoras, levando a pensar que haveria uma ligação comum a este estilo.

Dimensão das pinturas:

Calvário - 340 X 400 cm largura

Santa Luzia – 140 X 60 cm

Ensaio de Filiação e cronologia

Mestre Hispano-Flamengo. Partindo da observação podemos considerar do segundo terço do século XVI. Possivelmente entre 1540-1550.

Bibliografia:

AFONSO, L. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009, p.266-270.

BESSA, A. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M. FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007, p.151-154. Disponível em Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> - [23/10/2009].

GARRIDO, C. y FINALDI G. *El Trazo Oculto Dibujos Subyacentes En Pinturas de los Siglos XV y XVI*, Catálogo. Madrid: Ediciones, Aldeasa, Museo Nacional del Prado, 2006, p.107.

GRABADOS ALEMANES. *Grabados Alemanes de la Biblioteca Nacional, (siglos XV-XVI)*. HUIDOBRO, Concha (Aut.); DÍEZ CARRERA, Carmen y ROJAS, José María (Colab). Madrid: Prod. Editorial, S.E. Electa España S.A., Biblioteca Nacional Ministerio de Educación y Cultura, 1997, p. 423.

MOURINHO, A. Rodrigues. *Arquitectura Religiosa da Diocese de Miranda do Douro-Bragança*, 1ªed. Sendim: Câmara Municipal de Miranda do Douro, 1995, p. 144-147.

Esposende – Igreja de Santa Mariña - G [F16] + GP [F16A]

Este templo românico apresenta uma só nave, com uma capela-mor mais baixa. Todo o edifício é percorrido por uma cachorrada românica assim como a referida capela. Sendo visível do exterior o ligeiro prolongamento na integração da fachada na época Barroca. Tem uma capela anexa do lado do Evangelho ocupando uma larga abertura na nave.

Uma grande área das paredes denunciam que em tempos esteve toda coberta de pinturas murais. Assim em algumas zonas da parede quando a cal se fragiliza por vezes a pintura aparece.

Localização das pinturas:

Encontramos pequenos vestígios de padrões decorativos na zona capela-mor do lado da Epístola. Mas os aspectos que consideramos mais interessantes de pinturas murais situam-se na parede fundeira da capela da Anunciação anexa à Igreja. A referida parede fica precisamente perpendicular à capela-mor e virada para a porta lateral da Igreja. O destaque principal à respectiva capela vai para o arco quebrado e apontado com a figura central de Cristo, onde escultoricamente se distribuem os Apóstolos [F16]. Ainda na parede fundeira ladeando o pequeno retábulo figura uma escultura à esquerda em atitude orante e do lado direito uma figura feminina também ajoelhada. Ambas pintadas de branco, (tipo caiadas) como acontece com as esculturas de pedra integradas no arco, acção essa muito vulgar devido a medidas profiláticas. Verifica-se que houve várias alterações ao longo dos tempos. Pensamos que teriam entaipado uma possível fresta para a realização do programa das pinturas murais. Atendendo que mais tarde permaneceram as soluções anteriores, com a colocação do retábulo sobre a simples mesa de altar, permitindo alguma visibilidade sobre a presença pictórica das imagens das Santas.

Na parede do lado esquerdo da capela existe um fragmento mural, sendo visível uma grande bota. Inicialmente pensamos tratar-se de um S.Cristovão, no entanto podemos pôr a hipótese de tratar-se de algum cavaleiro e estar relacionado com os doadores ajoelhados representados nas esculturas.

As pinturas: distribuição e descrição

As duas imagens pictóricas, Santa Helena e Santa Catarina conservadas na parede fundeira da capela, estão dispostas à mesma altura com tamanhos muito aproximados. Santa Helena está do lado esquerdo do observador, segura com a mão direita de modo delicado o seu manto. Junto ao seu braço direito tem uma cruz, quase da sua altura. A sua indumentária apresenta um desenho de muito detalhe, realçado por um decote em bico contornado por pequenas bolas que se prolongam em friso na vertical. Todo o tecido está decorado num género adamascado ou lavrado. [F16A]. Santa Helena está muitas vezes representada, ao lado do seu filho Constantino primeiro imperador romano. Os seus atributos são a Santa Cruz e os cravos da Crucificação de Cristo. Este tema é muito comum em pinturas murais e ícones em igrejas da Ásia Menor. Constatamos que é o único caso de representação desta Santa em todo o espaço que observamos, incluindo também Portugal. À direita do altar domina a figura de Santa Catarina de expressão firme, olhos bem marcados nariz e boca. Deve ter uma coroa Imperial sobre o seu cabelo louro, no entanto devido à má conservação da pintura e colocação existe dificuldade na sua leitura. A sua mão esquerda deve segurar a espada esta dirigida à cabeça do imperador Maximiano, que se encontra do lado esquerdo junto a seus pés e no centro da roda dentada. Também poderá ter o livro do Evangelho na sua mão direita, o que não é possível observar.

Termina com uma larga barra decorativa de enrolamentos vegetalistas alternados, particularmente insinuativo a seda.

Ensaio comparativo e iconográfico:

Sobre Santa Helena não foi possível estabelecer comparações por não termos encontrado nenhum caso no espaço português. Como atrás já nos referimos, tivemos oportunidade de observar vários murais com os retratos de Santa Helena e de seu filho Imperador Constantino. A referida representação situa-se na pereferia oriental do mundo Bizantino. Encontramos diversas pinturas em Chipre, Turquia, Roménia, Arménia numa linguagem comum de formas planas, onde as personagens surgem numa situação frontal, ligado a um gosto bizantino. Em relação a Santa Catarina de Alexandria caracterizada pelos instrumentos de martírio são muito frequentes no período gótico, tendo sido uma Santa Mártir muito representada em vários edifícios como já observamos anteriormente. Santa Catarina de Esposende apresenta a roda dentada do seu lado direito, como Santa Catarina de Valadares, no entanto o desenho e a escala da roda são diferentes. Ambas pisam com os pés a cabeça do Imperador Maximiano. A cabeça do Imperador em Esposende aproxima-se mais à gravura de Burgos. Santa Catarina de Valadares apresenta-se de um modo frontal, apesar da ausência do rosto pela existência da lacuna, é possível observar resto de cabeleira loura decote franzido e capa hermética cobrindo o traje. Também aqui o posicionamento da roda dentada e colocação da espada são referências inspiradas no livro de Horas de 1443. Ainda em Santa Catarina de Esposende verificamos que o modelo de manga que o pintor aplicou foi o mesmo que em Santa Helena.

Esta intervenção artística é concluída com uma espécie de remate, em valores cromáticos de cinza azulado pincelada linear e de contraste. Marcado por uma larga barra decorativa, no espaço inferior das imagens tipo enrolamentos vegetalistas alternados.

Dimensão das pinturas:

Santa Helena – Altura 60 X 37 cm

Santa Catarina – Altura 60 X 37 cm

Barra Decorativa – 15 cm

Santa Catarina de Valadares – 125 X 75 cm

Bota – 30 X 13 cm

Esculturas (doadores):

Altura – 90 X 40 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

Em relação à Santa Catarina de Valadares as suas características pertencem aos finais do século XV, aproximando-se de uma linguagem estética do livro de Horas. No entanto existem várias representações na difusão do culto à Santa, realçando diferenças de estilo como é obvio, mas essencialmente na distribuição e organização como os instrumentos de martírio são colocados. Santa Catarina de Esposende foi uma pintura realizada dentro do mesmo programa da pintura de Santa Helena e parece-nos que possa ter vindo de fontes impressas como o caso da Leyenda de los Santos de Burgos.

Em relação ao traje de Santa Helena, sobretudo atendendo ao detalhe da manga, ponto mais visível, podemos encontrar afinidades formais, estilo e paleta cromática, com o autor de Meijinhos.[F22] Partindo da observação consideramos que foi realizada a pintura de Esposende por volta de 1540, relativo ao programa pictórico das duas Santas analisadas.

Bibliografia:

GARCIA IGLESIAS, J. M. “La actividad artística auriense en tiempos del Renacimiento”. En: *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*. Ourense: Grupo Francisco de Moure, 1, (1988), p. 9-19.

GARCIA IGLESIAS, J. M. *Pinturas Murais de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989, p. XII.

RAMÓN J. Y FERNÁNDEZ, O. “Santa Marina de Esposende”. En: *Boletín del seminario de estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid: (1941-1942), XXVIII a XXX, p.1-11.

Ifanes – Igreja de São Miguel - P [F17] + GP [F17A]

Este templo apresenta uma fachada tipo espadana com um interior de uma só nave de espaço muito aberto e rectilíneo como podemos ver na planta da igreja. Na realização do nosso estudo houve alguma dificuldade devido a andaimes colocados para as obras de consolidação da arquitectura.

Localização das pinturas:

Conforme a localização apontada na planta da igreja [F17] existem vários vestígios murais em diferentes locais do templo. No espaço da capela-mor encontramos um pequeno testemunho mural encaixado numa parede de moldura relevada.

Na parede Norte do lado do Evangelho um fragmento de um conjunto de Anjos, sobrevivem de um possível tema da Assunção da Virgem ou Coroação.

Na parede junto ao arco triunfal do lado direito temos um fragmento hispano-Arabe.

E na sequência na parede da nave lado da Epístola vestígios de um S.Cristovão.

As pinturas: distribuição e descrição

A um pequeno testemunho de pintura da capela-mor, tem uma linguagem plástica muito particular, contem um rosto que se destaca com todo o tratamento renascentista. O desenho está ausente pela presença da cor, com certo carácter de grotescos. O tema é obscuro e inconventional. Admitimos a hipótese de um retrato do autor dos murais. Verifica-se que toda a parede tem pinturas, estando todas cobertas por cal.

Na parede do lado do evangelho estaria um tema da Virgem. No pequeno espaço do arco triunfal estaria um tema valorizado pelos padrões decorativos Hispano-Arabes,

que não conseguimos identificar pela sua quase destruição, possivelmente por alterações arquitectónicas posteriormente realizadas. Na parede da nave, lado da Epístola apesar do mau estado das pinturas a presença de elementos ligados a Iconografia de S.Cristovão, constituiu um interessante documento pela qualidade do desenho, pelo ritmo e combinação de movimento dos vários peixes.

Ensaio comparativo e iconográfico:

Pelos elementos observados no mural fragmentado de S.Cristovão e pelos valores cromáticos existentes sentimos algo comparável ao S.Cristovão da Igreja do Sisto. Como é um tema de composições variáveis, as fontes de inspiração estão certamente em consonância. Temos exemplos directos nas afinidades com gravuras como o caso da pintura da igreja de S.Facundo de Ribas do Minho [F17A].

Dimensão das pinturas:

Fragmento da pintura na capela-mor – 35 X 18 cm

Fragmento do conjunto dos Anjos - 50 X 30 cm

Fragmento de padrões decorativos Hispano-Arabes – 40 X 35 cm

Fragmento da pintura de S.Cristovão – 40 X 30 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

O fragmento de padrões decorativos tem precisamente a mesma linguagem que alguns murais existentes na igreja de Adeganha. O que nos permite pensar que se trata de realizações da mesma oficina situando no primeiro terço do século XVI. Sobre o fragmento da capela-mor apesar de ser muito reduzida para se tirar conclusões deve estar ligada à primeira intervenção mural, ou seja primeiro terço do século XVI.

Quanto ao fragmento relativo a S.Cristovão consideramos afinidades com elementos do mural da igreja de Sisto. Também a paleta cromática relativa ao conjunto dos Anjos parece próxima do estrato relativo a S.Cristovão de Ifanes. Desse modo estas pinturas devem pertencer ao início da segundo terço do século XVI.

Bibliografia:

AFONSO, L. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009, p. 382-384.

BESSA, A. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M. FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007, p.465. Disponível em Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> - [23/10/2009].

LOURINHO, A. Rodrigues. *Arquitectura Religiosa da Diocese de Miranda do Douro-Bragança*, 1ªed. Sendim: Câmara Municipal de Miranda do Douro, 1995, p.163-167.

Insua – Igreja de São Salvador – G[F18]+ GP[F18A]+ GP[F18B]+ GP[F18C]+ GP[F18D]+ GP[F18E]

Este templo apresenta uma longa nave separada por um arco triunfal comunicando com o pequeno espaço rectangular da capela-mor. Que por sua vez dá acesso à sacristia, como podemos observar. [F18]

As representações do Santo na acção da estigmatização eram vulgarmente semelhantes a gravuras. Como pudemos sinalizar a portada do Floreto de são Francisco impresso em 1492. (vid.bibliografia)

Localização das pinturas:

Na parede do Arco Triunfal lado da Epístola; Por cima do Arco Triunfal; Na parede esquerda do Arco Triunfal lado do Evangelho; Na capela-mor do lado do Evangelho e do lado da Epístola;

As pinturas: distribuição e descrição

Em termos de uma leitura geral as paredes evidenciam que existem mais pinturas que não estão visíveis por estarem tapadas com a cal.

Este templo apresenta vários estratos murais em função da sua época de realização. Consideramos alguns testemunhos murais de uma riqueza extraordinária devido a sua qualidade artística e como temática pouco vulgares. As pinturas visíveis situam-se a partir do Arco triunfal, onde aparece à esquerda do referido arco a Estigmatização de S. Francisco numa intervenção muito gestual. [F18A] A pincelada é determinada resolvida através de valores de manchas num jogo de contraste. Ao centro uma Anunciação, o anjo S.Gabriel denuncia algo de cumplicidade com a paleta utilizada para S.Francisco, talvez o mesmo autor. Marcando a simbologia da pureza de Maria vamos descobrir a jarra com a assucena. No mesmo alinhamento do anjo

podemos ver a Virgem cuja capa em tons roseos está presa por um firmal, merecendo particular interesse a marcação dos ladrilhos na transmissão do ambiente. Elementos também usados na decoração de motivos decorativos de marqueteria, durante o século XIV e XV. Encontramos esses ingredientes formais nas composições das gravuras, de Pablo Hurus, Zaragoza de 1498. Continuando a leitura, abaixo do arco chama a nossa atenção um pequeno mural lembrando uma linguagem retabular, com a representação de Brás.[F18E] Caminhando para a capela-mor, temos na parede direita da Epístola o testemunho de três estratos cronológicos de pintura mural, que se prolongam para trás do altar central.[F18B] O tema da *Visitação* (o mais destacado desse conjunto) foi sempre um assunto muito comum que surge com muitas nuances de colocação das duas figuras, onde os artistas puderam dar largas à sua imaginação através de diferentes épocas e estilos.[F18C] Temos um fragmento já posterior ao nosso estudo pois este pertencerá aos finais do século XVII, que estaria a tapar a pintura da *Visitação*. O estrato subjacente considerado a capa mãe, tentamos analisar em detalhe a fim de descobrir a sua temática, que nos levou a pensar de “*Fuga para o Egipto*” por muitas versões que diversos autores tenham trabalhado, o ponto principal é comum a todas, destacando-se da composição.[F18D] Na capela-mor do lado do Evangelho, existe pintura (pelo menos) com dois estratos cronológicos, alongando-se para trás do altar. Como as capas pictóricas têm largas lacunas e o campo de leitura está parte desencontrado torna-se difícil o domínio na análise das mesmas.

Ensaio comparativo e iconográfico:

No tema “Estigmatização de S. Francisco de Ínsua”, apesar da composição ter outra dimensão de S. Francisco de Adeganha a sua colocação também se situa do lado esquerdo do arco triunfal. Neste o seu autor dá um tratamento de linguagem retabular, de interesse no detalhe, envolto por um padrão tipo estamparia de preenchimento de

espaço. O Santo mostra pela posição das mãos o acontecimento recente mas já passado. No S.Francisco de Ínsua é a linguagem gestual do momento, adequada mais ao fresco. A gravura de Dürer assim como outros exemplos foi um tema muito divulgado e trabalhado por vários artistas como o mural de Pietro Lorenzetti. **[F18D]**

Ao realizar o estudo comparativo sobre S. Brás, encontramos uma representação com algumas oscilações onde na Galícia o Santo tem uma das mãos na garganta, como devoção aos males de garganta. Temos os casos da igreja de Ínsua e de Seoane de Oleiros onde ambos têm a mesma atitude apesar de um elevar a mão direita ao pescoço o outro a esquerda. Como a mitra e hábito do Bispo é um dos principais atributos, está sempre presente. Nos casos de S.Brás de Ínsua e de S.Martinho de Mouros, ambos têm uma fisionomia jovem, S.Brás de Ínsua tem o rosto posicionado em modo de recolhimento e segura com a sua mão esquerda o báculo. A figura de S.Brás de S. Martinho de Mouros, está na parede do arco triunfal do lado do Evangelho, local próprio para uma boa difusão onde o seu autor marcou a identificação (San-Brás) na zona superior. A referida inscrição foi como um apoio à iconografia do Santo, de forma a não haver dúvidas, o braço direito levantado em saudação não teria leitura fácil. **[F18E]** No que se refere a esta composição consideramos que possa ter afinidades com a de Ínsua, mas os condicionalismos de espaço e de encomenda estariam na base dos resultados. Em relação à pintura de S. Brás da igreja do Pinheiro, apresenta uma composição muito directa com a gravura de Salamanca. Correspondendo assim à crença que S. Brás salvou um menino ao retirar uma espinha de peixe que lhe atravessava a garganta. Caminhando para a capela-mor a nossa leitura imediata vai para o mural mais destacado da parede da Epístola.**[F18C]** Temos a cena da *Visitação* de Ínsua correspondendo à mesma composição, equilíbrio de cores e relações iconológicas entre as figuras da igreja de Meijinhos, apesar das diferenças cronológicas que as separam. O tema da *Visitação* foi um registo muito divulgado com

diversas proveniências e que os artistas aproveitaram a sua imaginação na adaptação às intervenções pictóricas. Nesta parede existem três estratos cronológicos, que tentamos registar. [F18B] Como atrás já nos referimos, no estrato subjacente à cena da *Visitação*, temos a possibilidade de observar uma parte da possível, *Fuga para o Egipto* num desenho requintado, grande pureza técnica e profundamente simbólico, detalhes de elementos, estrelas e estrelas. Consideramos outros exemplos onde a Cena de Giotto se destaca em aproximação muito directa, focalizemos na indumentária da Virgem, nas suas pregas tratamento da cor e detalhes à volta. Também na igreja de Santa Leocádia os pintores representaram este tema, no entanto devido às lacunas de ambas não é possível iniciar termos comparativos.

Na zona da capela-mor do lado do Evangelho existem dois estratos de pintura. Apesar de haver uma possibilidade de leitura esta não se consegue descodificar devido à sobreposição dos fragmentos e interligação dos elementos ou de temas. Adoração dos Magos (?). Apesar de visualizarmos um desenho singular associado a uma concepção de formas geométricas, onde a perspetiva transmite a sua expressão máxima na representação de uma superfície plana. Em consequência somos levados a aceitar as fontes de inspiração de uma valiosa documentação gráfica para este contexto pictórico. Com efeito toda esta solução leva-nos à ligação com a escola de Nuremberg em que é exemplo Wolgemut, Michael (1434-1519) e também outros pintores e gravadores desta escola onde Dürer se formou.

Dimensão das pinturas:

S. Brás – 50 X 27 cm

Estigmatização de São Francisco 145 X 55 cm

Anunciação – Zona superior do arco triunfal

Visitação – 70 X 60 cm

Fuga para o Egipto – 80 X 70 cm

Natividade (?)

Adoração dos Magos (?)

Ensaio de Filiação e cronologia:

Mestre anónimo. Como existem várias épocas, propomos:

Estigmatização de S.Francisco – 1540-1550

Anunciação – 1540-1550

S.Brás de Ínsua– 1520- 1530

S.Brás S.Martinho- 1520-1530

S.Brás do Pinheiro – 1540-1550

S.Brás de Seoane - 1540-1550

Visitação de Ínsua- 1540-1550

Visitação de Meijinhos- 1520-1530

Fuga para o Egipto de Ínsua- 1500-1510

Fuga para o Egipto de Santa Leocádia- 1ºterço século XVI.

Bibliografia:

GARCIA IGLESIAS, J. M. *Pinturas Murais de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989, p.XI-4.

GRABADOS ALEMANES. *Grabados Alemanes de la Biblioteca Nacional, (siglos XV-XVI)*. HUIDOBRO, Concha (Aut.); DÍEZ CARRERA, Carmen y ROJAS, José María (Colab). Madrid: Prod. Editorial, S.E. Electa España S.A., Biblioteca Nacional Ministerio de Educación y Cultura, 1997, p.40.

INVENTARIO ARTÍSTICO de Lugo y su Provincia. (por Elías Valiña Sampedro y otros). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio Nacional de Información Artística Arqueológica y Etnológica, 6 volumes, Tomo III, 1980, p.305-306.

KELKHEIM, R. *Policromia y Ornamentación.* Madrid: Agualarga editores, 2000, p.148.

Labrada – Igreja Paroquial de Santa Maria – G[F19]+GP[F19A]+GP[F19B]+GP[F19C]+GP[F19D]+GP[F19E]

Este templo dedicado a Santa Maria, foi na sua origem uma construção românica, e estranhamente pouco ficou a testemunhar a sua raiz, exceptuando as suas ligeiras alterações arquitectónicas. Trata-se de um edifício de planta longitudinal de nave e capela-mor rectangulares separadas por um arco triunfal. No exterior do edifício no muro lateral direito saí uma escada, que teve certamente a função de acesso aos sinos e com a integração da fachada de espadana no século XVIII. Toda esta análise é possível constatar pelas diferenças de pano de parede com aparelhos/silhares dispaes na sua concepção.

Localização das pinturas:

A pintura mural existente localiza-se ao longo das duas naves, até ao Arco triunfal. Na nave esquerda do lado do Evangelho, foi aberta ou alargada as duas frestas do românico, o que danificou algumas pinturas. [F19]

As pinturas: distribuição e descrição

Podemos realizar a leitura dos murais a partir do lado esquerdo, na parede do Evangelho; Toda esta parede parece pertencer à mesma paleta cromática.

A - *Santa Margarida*; Um tanto danificada do seu lado direito, mas sendo visível o livro que segura na sua mão direita e a cruz na mão esquerda. Também a Santa dá a noção de sair do dragão. É valorizada por uma moldura decorativa a toda à volta, parte danificada.

B - *Baptismo de Cristo*; Cristo está centralizado de pé no rio Jordão, de mãos em posição de benção, João Baptista olha para a assistência, baptiza Cristo levantando o braço direito deitando água à vista do Anjo que segura a roupa que Cristo retirou.

Existem detalhes curiosos que são reveladores de singularidade como o modelo do jarro onde deita a água. Interessante o modo como o artista representou a perspectiva pondo uma escala valorizada no Anjo, dando a ilusão óptica da distancia. Existe uma ligeira alteração de cor por cima da cabeça de Cristo, onde poderia estar a pomba, o símbolo do Espírito Santo. No entanto esse espaço parece muito reduzido.

C - *São Jorge matando o Dragão*; Esta cena sofreu uma grande mutilação na zona central, com a abertura da janela salvando parte do cavalo, o Dragão, e a princesa com um cão.

D - *São Cristovão*; A representação deste Santo dadas as suas características dimensionais, a altura desta cena vai dar uma sequência dos murais seguintes até à conclusão dos mesmos. A marcação do rio nesta cena tem a mesma linguagem plástica que o tema do Baptismo.

E - *Martírio de S. Sebastião*; Esta cena também foi afectada pela abertura da janela, com a destruição da zona onde estava o archeiro do lado direito de S. Sebastião. Do lado esquerdo do Martírizado, temos o outro archeiro atirando uma flecha. Devido à altura na sequência do painel anterior, as dimensões desta cena era das que mais se destacavam.

F - *S. João Baptista com o cordeiro sobre o Livro*; Este tema com o seguinte (Jesus com a Cruz às costas) ficou mais baixo pela resolução estética do pintor.

G - *Jesus com a cruz, às costas a caminho do Calvário*; Jesus Cristo transporta a cruz sobre o ombro esquerdo, veste uma túnica azul cinza claro e uma corda presa á cintura. Envolto por figuras que o maltratam dão-lhe pontapés, mas o seu rosto mantém-se imune ao sofrimento. No ângulo esquerdo um soldado porta uma lança. Com este tema terminam os murais da parede do Evangelho.

H - *Anjo com cruz e lança*; Esta pequena pintura ocupa o comprimento da zona superior, da pintura de S.João Baptista e Jesus com a cruz às costas. Por cima da mesma conclui com uma faixa tendo uma inscrição incompleta pelas lacunas.



Na parede oposta, junto ao Arco cruzeiro temos outras cenas, cujo estado de conservação são equivalentes.

I - *Virgem com o Menino ao colo*; Muito pouco reveladora devido à sua má leitura.

J - *Santiago Matamouros*; Uma cena com um contraste cromático e temático muito acentuado. Também com algumas lacunas de menor importância.

L - *Inferno*; Um tema que revela certa originalidade com uma “Caldeira Infernal”

Ensaio comparativo e iconográfico:

Santa Margarida de Antioquia da Pisídia, virgem e mártirizada no século III.

Foi muito representada em pinturas durante a idade Média. Na Igreja de Labrada, Santa Margarida está vestida com túnica e manto, na sua mão esquerda segura uma cruz e sob o seu braço direito o livro de orações ou das sagradas escrituras. Tem uma longa cabeleira loura, com uma coroa de flores (margaridas). A sua cabeça tem um discreto nimbo desenhado por duas linhas circulares. Lamentavelmente não podemos analisar a expressão do rosto, devido a uma larga lacuna. **[F19A]** A sua indumentária na marcação de pregas faz o jogo com a textura do dragão que envolto da mesma cor faz a ilusão da Santa emergir do ventre do dragão.

Sente-se que o artista conseguiu realizar a figura com certa economia de meios, que resultou numa leitura suave e calma. Podemos comparar com Santa Margarida da igreja de Midões, apesar de a composição ter oscilações de pouca relevâncias. No

entanto pensamos que o artista apesar de não ser o mesmo, devia ter tido a preocupação de alguma criatividade. A paleta cromática parece ser a mesma, em relação à indumentária em Midões o manto passou a ser ocre. Este pintor tinha gosto pelos detalhes, um simbólico laço no pescoço, no decote geometrizado uma mínima barra branca, semelhante barra contorna o manto azul da Santa de Lavrada. As mãos postas em oração, mais comum em outros casos e segurando a cruz. A Santa de Midões a cruz é amarela como o nimbo e os seus cabelos castanhos dão destaque à representação. Santa Margarida de Labrada faz o contraste com a cruz castanha a subtil coroa e nimbo, cujo pigmento pode-se ter perdido. Também pela importância que o exemplo merece temos Santa Margarida de Sernancelhe. Esta pintura situa-se no arco triunfal do lado do Evangelho na referida igreja. Esta figuração da Santa envolta em ambiente de arquitectura, transmite um forte impacto com a saída brusca do ventre do dragão cujo animal tem um pedaço do manto na boca. Toda a pintura tratada com valores contrastantes tem a sua volta uma larga moldura de elementos vegetalistas, característicos dessa esfera cronológica, exceptuando a zona inferior onde se observa outro estrato pictórico do mesmo tema de época anterior. A gravura que apresentamos foi muito divulgada e passou a informação a muitos artistas como normalmente acontecia, mas que a criatividade dos mesmos impunha a sua própria adaptação. Vejamos na referida estampa o modelo da cruz aplicada na pintura de Labrada, o modelo de decote desenhado na Santa de Midões e no caso de Sernancelhe o dragão tem o tecido na boca. Finalmente encontramos a pintura de Santa Margarida na Ilha de Malta, cidade de Rabat na catacumba de Santa Agata. O referido fresco como outros estão atribuídos a Salvatore d'Antonio dos finais do século XV. Ao estimular-mos a nossa memória sobre a composição e detalhes somos levados a considerar que no caso de Malta é uma contaminação iconográfica de Santa Marta. Em Santa Leocádia a Santa Marta tem o hissope na mão direita e dragão pela trela. Na pintura de Malta a Santa

tem a cruz na mão esquerda e o hissope na mão direita que tenta criar ligação ao dragão. Apesar de uma certa ambiguidade entre as duas Santas devido os atributos serem muito semelhantes, os mesmos são intercambiáveis. Nas gravuras aparece frequentemente a representação dos Santos à frente do parapeito, que são por vezes elementos que o artista desconhece.

S. Cristovão de Labrada como habitualmente situa-se em frente à porta para que todos o vissem. **[F19B]** A solução plástica do fundo está valorizada com pequenos padrões decorativos com duas cores as mesmas aplicadas na representação da figura, permitindo que as gramáticas decorativas tiveram a intenção de criar perspectiva. No S.Cristovão de Santa Leocádia a sua representação é maior que a de Labrada certamente por estar isolada de outras pinturas. O artista de S.Cristovão da igreja de Leocádia, resolveu criar um ambiente em torno do Santo, com uma capa trabalhada a nível de pincelada condicionada para efeitos de suave volumetria. Ambos os artistas transmitiram o movimento da água, onde no caso de Labrada a ilusão do rio tem maior profundidade.

A pintura de S.Cristovão da igreja de S.Marcos de Salamanca confere uma simples afinidade com a de Santa Leocádia, pela presença de uma boia. O preenchimento em volta do S.Cristovão tem uma solução decorativa planificada, na aplicação de padrões quadrangulares, lembrando afinidades com manuscritos ou tecidos.

Santiago Matamouros em situação central com uma indumentária muito particular com um desenho diagonalmente bem resolvido ao nível da estética e da representação plástica. É sobretudo nesta figura onde podemos constatar ligações muito directas com os murais da capela-mor da igreja de Folhadela.**[F19C]** Uma cena com um contraste cromático e temático muito acentuado, projectando uma boa visibilidade de acção elevando a outra iconografia relativa ao Santiago, no combate a

cavalo revelando toda a perícia no galope, com a sua mão direita segura a espada e ergue a bandeira na outra mão encostando-a à crina do cavalo, perante uma postura espiritual e divina. Devido a uma larga lacunha a cena está incompleta, apesar que parece ocupar uma zona da capa de Santiago.[F19D] Todos os detalhes são harmoniosos de desenho delicado e pincelada mais contida. Protegido pelas estrelas que ilustram esse espaço dando um carácter simbólico em vista de tais desígnios. O pintor teve a capacidade de dar predominância nas expressões das figuras, transmitindo as diferenças de cultura e de origem desses povos. A integração dos mouros nesta composição dá para induzir ao observador a circunstância do momento, ficando todos os elementos visíveis e o equilíbrio estético resolvido e pronto à contemplação.

Em relação ao tema do Inferno, [F19E] esta cena que representa um “caldeirão” com toda a envolvimento alusiva a estas mensagens infernais, permite-nos pensar que possa ter feito parte de um Juízo Universal tendo a outra parte desaparecido com as alterações da igreja, ao situar o caso da igreja de S. Jorge do Vale que abordaremos oportunamente. Mas é sobretudo o professor Flávio Gonçalves que nos deixou um precioso contributo sobre este tema e na sua reflexão lembra o *Livro de Job*, que sendo um dos mais profundos livros do Velho Testamento, descreve o *Leviathan*, que este monstro «fará ferver o fundo do mar como uma panela ou caldeira...» Considerando esse autor que a imaginação poderia ter partido dessa leitura. Apesar de ser um tema com alguma complexidade, os artistas souberam agarrar este tipo de narrativas desde miniaturas, pinturas e esculturas, seguindo um modelo comum a todas. O tema representado em Catedrais como a de Rouen e a de Léon revela a importância que os escultores lhe deram. A leitura ao Inferno de Labrada vai para um percurso de cariz circular de acordo com o contexto principal e o movimento das figuras nas suas variadas acções. Atendendo à iconografia, vê-se um caldeirão pousado sobre as chamas, um diabo atea o fogo do caldeirão, onde no interior do mesmo estão

figuras nuas e à volta demónios armados de paus, garfos e torqueses empurram os corpos, outro demónio transporta um corpo às costas. No exterior um grupo aguarda e junto vê-se um bispo. A violência desta temática é marcada também pelos contrastes cromáticos. A silhueta escura reflete o pânico e o medo com grandes dentes torcidos, olhos e orelhas disformes. Em Portugal encontramos uma representação do Inferno em pintura a óleo de grande qualidade, sendo do primeiro terço do século XVI. A referida obra pertence à colecção do Museu de Arte Antiga. Em que a vantagem desta técnica permite um rigor de detalhe e contraste no tratamento da volumetria, com infindáveis situações representando os mil pecados, consideramos algo de invulgar além de original, bem podia ter sido uma potencial fonte de inspiração para muitos artistas. Não se sabe a sua proveniência, mas pensa-se que possa ter vindo de algum mosteiro. Sempre como referência principal da mensagem a caldeira está no centro da composição.

Dimensão das pinturas:

Santa Margarida – 170 X 120 cm

Baptismo de Cristo – 170 X 155 cm

São Jorge matando o Dragão – 110 X 110 cm

S. Cristovão – 210 X 160 cm

Martírio de S. Sebastião – 210 X 190 cm

S. João Baptista – 135 X 60 cm

Jesus Cristo a Caminho do Calvário – 135 X 115 cm

Anjo com Cruz – 60 X 175 cm

Virgem e o Menino – 125 X 60 cm

Santiago “Matamouros” – 220 X 210 cm

Inferno – 210 X 180 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

Em relação à cena do Inferno, pode aparecer por via de Léon ligado a ramificações a França. Mestre ou ligações à oficina de Folhadela. Primeiro terço do século XVI.

Bibliografia:

AFONSO, L. A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009, p. 625-633.

BESSA, A. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M. FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007, p. 219-223. Disponível em Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> - [23/10/2009].

DOMÍNGUEZ PALLAS, D. y YZQUIERDO PEIRÒ, S. “Las pinturas murales de Santa María de Labrada”. En: Estudios Mindonienses. Santiago de Compostela: (2002), 18, p.1167-1211.

FERRANDO ROIG, J. Iconografía de los Santos. Barcelona: Omega, 1950, 1ªedi., p.187.

GONÇALVES, F. “A Caldeira de Pero Botelho na Arte e na Tradição”. En: Separata Douro-Litoral. Porto: (1954), III-IV, 6ª série, p. 3-23.

INVENTARIO ARTÍSTICO de Lugo y su Provincia. (por Elías Valiña Sampedro y outros). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio Nacional de Información Artística Arqueológica y Etnológica, 6 volumes. 1975-1983, p. 316-318.

MARKL, L. M. “Mestre Desconhecido-Inferno”. En: Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural,(1992),p.394-395.

SICART GIMÉNEZ, A. “La iconografía de Santiago ecuestre En la Edad Media”. En: Compostellanum. Santiago de Compostela: 1982, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Jacobeos, XXVII, 1-2

Lamas – Igreja de Santa Maria – G [F20] + GP [F20A]+ GP [F20B]+ GP [F20C]

Este pequeno templo apresenta uma arquitectura românica muito particular e está envolvido num espaço rural. Do seu exterior são visíveis um friso de cachorrada quer na nave como nas laterais da capela-mor. No seu interior tem uma nave rectangular, com um arco triunfal apontado e robusto a separar da capela-mor. Uma nota curiosa de sinalizar é uma pedra frontal de altar da época gótica de tema Anunciação, com acentuadas afinidades de um dintel da igreja de Santa María de Dozón. Trata-se certamente da mesma oficina ou de escultor no mesmo período de trabalho.

Localização das pinturas:

Na parede fundeira da igreja.

As pinturas: distribuição e descrição

Foi possível observar que devido ao mau estado do retábulo central era visível uma pintura de fresco na parede fundeira. O espaço pictórico estava em grande parte tapado pelo respectivo retábulo. [F20]

Ensaio comparativo e iconográfico:

A leitura à pintura foi muito limitada devido à fixação do restante retábulo que ainda se mantinha. No entanto foi possível identificar uma figura feminina numa linguagem linear, ostentando à sua volta na valorização do fundo um tipo de padrão/brocado, cujo desenho pela sua energia e subtileza de execução, ressalta a noção de relevo. Este tipo de elemento de uma só cor vermelha, quase carmesim num tratamento tipo estampilha, reforça o efeito de tecido no destaque das personagens. Na procura de fontes comparativas no campo da nossa pintura mural, houve realmente aproximações mas não foram tão conclusivas como os casos que apresentamos.[F20A]

No retrato a óleo de D.João I, da colecção do Museu Nacional Arte Antiga de Lisboa, a

gola do retratado tem quase este tipo de padrão. Também a tapeçaria contem elementos muito parecidos, com as limitações que a própria técnica textil documenta. Na obra de Lorenzo Alessandro pintor do Renascimento encontramos um padrão com características comuns.[F20B] Na pintura atribuída a Nuno Gonçalves as referências formais andam em torno desse padrão, no entanto a sua concepção é mais erudita e portanto de resultado diferente. Comparamos com outro pintor do Renascimento italiano num detalhe da Virgem da Misericórdia de Girolamo di Giovanni, o modelo parecia semelhante, mas observando melhor afastava-se.[F20C] Com os padrões da Igreja de Santa Leocádia pode existir alguma ligação formal, no entanto o padrão é dado de um modo linear com efeito imediato, numa linguagem planificada. Enquanto que em Lamas existe um padrão dado pela cor com simulação de relevo o que nos surpreende pela eficácia na capacidade técnica. Ao encontrarmos a obra “*Cristo Bendiciendo*” de Fernando Gallego onde Cristo entronizado tem como pano de fundo um tecido de damasco, consideramos efectivamente uma pintura mais próxima dos valores plásticos existente na igreja de Santa Maria de Lamas. É também lógico que o pintor queira representar um determinado tecido entre a seda adamascada, seda ou veludo adamascado, conforme gostos, afinidades ou referências.

Dimensão das pinturas:

Pintura visível da igreja de Lamas – 50 X 35 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

Os exemplos postos em consideração; O retrato de D. João I, considerado do século XV, com todas as movimentações e alusões da referida pintura, desde a incognita do seu autor aos possuidores da obra, até à descoberta no Museu Kunsthistorisches de Viena. Teve esta obra um percurso difícil antes de pertencer às

coleções do Museu Nacional de Arte Antiga. No outro exemplo das tapeçarias de Bruxelas, aparecem como fundo decorativo, como também nas obras atribuídas a Nuno Gonçalves. Quanto a obras de Lorenzo Alessandro pintor italiano do Renascimento, já dos finais do século XV, revela já tendências proto-góticas com modelos muito determinados. Ainda dentro da escola do renascimento italiano com Girolamo di Giovanni, o desenho tem outra configuração, apesar de desenvolver uma elaboração minuciosa. No caso de Santa Leocádia esse amplo espaço denuncia eficiência e rapidez, marcando o primeiro terço do século XVI. Levando em consideração na análise aos vários modelos apresentados, a pintura de Santa Maria de Lamas deve pertencer ao primeiro terço do século XVI. A obra de Fernando Gallego, *Cristo Bendiciendo* realizada entre 1494-1496, está dentro da mancha cronológica deste tipo de padrões, finais do século XV ao primeiro terço do século XVI.

Bibliografia:

CAETANO, J. I. “Motivos Decorativos de Estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal, Relações entre Pintura Mural e de cavalete”. Director: Vitor Serrão. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, Instituto de História da Arte, Lisboa, 2010, p. 337-338. Disponível em Web: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/2829> [28/03/2011].

FINALDI, G. Y GARRIDO, C. *El Trazo Oculto, dibujos subyacentes En pinturas de los siglos XV y XVI*. Madrid: Museu Nacional do Prado, 2006, p.184-190.

FONTOIRA SURÍS, R. “Por las rutas del Romanico”. En: *Ruta Cicloturística del Románico*. Pontevedra: Fundación Cultural Rutas del Románico, (2007), XXV, p.69.

HERRERO CARRETERO, C. *Tapices de Isabel la Católica*, Mata González, C. J. De la (dir.). Madrid: Patrimônio Nacional, 2004, p.56.

MARKL, L. D. *Retrato de D. João I, Mestre desconhecido*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga Lisboa, As Grandes Coleções, 1999, p.104.

RUOL, I. *I Pittori del Rinascimento a Sanseverino, Celebrazioni del quinto centenario della morte di Lorenzo de Alessandro (1445-1501)*. Milano: 2001, p.15-53.

Marín – Igreja de San Xulián – G [F21] + GP [F21A]

Esta igreja pertence já ao século XVI, de uma só nave e capela-mor rectangular. No seu exterior são visíveis nos ângulos da cabeceira grossos contrafortes.

Localização das pinturas:

A pintura mural sobrevivente localiza-se na parede direita da nave, do lado da Epístola.

As pinturas: distribuição e descrição

O referido mural está situado na parede direita junto ao arco triunfal, ocupando um espaço rectangular. No entanto a sua visibilidade torna-se impossível por estar tapado por um retábulo neoclássico no qual tem a escultura de S. Brás.

Pensa-se que esta pintura seja da origem da construção do templo. Pela temática e condições que a mesma apresenta, toda a parede teria tido pinturas que se perderam devido a reparações afectando o pano murário da parede.

Ensaio comparativo e iconográfico:

Os testemunhos pictóricos relativos a esta pintura, levam-nos a várias fontes e comparações com outros murais e gravuras. Apesar do seu estado de conservação e de leitura não ser suficientemente visível. A composição que existe é um autêntico desenho preparatório muito semelhante a uma sinópia, com uma excelente qualidade artística. Frequentemente os desenhos subjacentes, revelam uma grande qualidade no método de construção de volumetria e frescura do impulso criativo. A destreza no domínio do desenho e a densidade da linha traçada aproxima-se dos desenhos italianos do Renascimento. O fenómeno de insinuações através de ritmo no desdobramento de movimentos lineares, admitem sentimentos e sentidos na experiência de Leonard Da

Vinci ou de Rafael. O modo de traçar as grandes questões dos estudos de composição ou de figuras ilustram bem esse desenvolvimento. Não sabemos se teria perdido o pigmento tornando este documento ainda mais delicado e inédito. Em relação ao tema tudo nos leva a pensar tratar-se de uma “Visitação”. Certamente que estariam nessa parede outras cenas do ciclo mariano, as quais se perderam.

Dimensão da pintura: 60 X 50 cm (?)

Ensaio de Filiação e cronologia:

Apresenta uma linguagem estilística próxima de Dürer. No entanto foi um tema muito representado com ligeiras nuances ambientais. Os artistas aplicavam-se no esquema compositivo, pondo quase sempre as duas figuras no centro da composição, dando realce ao tema.

Mestre anónimo. Partindo da observação podemos considerar meados do século XVI.

Bibliografia:

FINALDI, G. Y GARRIDO, C. *El Trazo Oculto, dibujos subyacentes En pinturas de los siglos XV y XVI*. Madrid: Museu Nacional do Prado, 2006, p. 21-23.

FONTOIRA SURÍS, R. *Inventario de la riqueza monumental de la provincia de Pontevedra y el camino de Santiago*. Vigo: Diputación Provincial de Pontevedra, Servicio de Publicaciones, 2001, p. 551-553.

FONTOIRA SURÍS, R. *Patrimonio monumental religioso en la provincia de Pontevedra y el camino de Santiago del Gótico al Neoclásico*. Vigo: Diputación de Pontevedra, (2010), II, p. 57-58.

VAN CLEAVE, C. *Dessins italiens de la Renaissance, The British Museum Press*. Paris: 2007, p. 146-147.

Meijinhos – Igreja de Nossa SRª da Piedade - P [F22] + GP [F22A]

Este templo apresenta uma planta simples marcada por um pórtico tardo-barroco, uma nave e uma pequena capela-mor rectangular.

Localização das pinturas:

Toda a zona da parede fundeira tem pintura, assim como as paredes laterais, do lado do Evangelho e do lado da Epístola. **P [F22]**

As pinturas: distribuição e descrição

A pintura do lado do Evangelho é representada por uma Anunciação, a qual está parte danificada pela colocação do retábulo barroco.

A parede fundeira (zona da capela-mor) apresenta murais subdivididos em tres composições longitudinais, relativos ao ciclo da Virgem. A sequência temática é realizada pela lógica, numa leitura circunstanciada da esquerda para a direita. Na parede esquerda do lado do Evangelho, temos a Anunciação. Na parede fundeira à esquerda cenas relativas à Natividade da Virgem, surge ao centro o painel da Assunção da Virgem destacado pela sua situação dimensional e respectiva composição. Ao lado está a representação do Encontro de Santa Ana e S. Joaquim. Na parede lateral direita,(lado da Epístola) apesar de um tanto danificada é bem visível o tema da Visitação, sendo a cena seleccionada para o nosso estudo em termos comparativos. **GP[F22A].**

Ensaio comparativo e iconográfico:

Apesar do tema da Anunciação ser muito comum, contêm sempre diversas variantes e em outros casos acolhem detalhes que se vão repetindo ao longo dos variados processos artísticos, quer estejam aplicados na miniatura, gravura ou pintura.

A Visitação de Meijinhos e a Visitação de Marzá apresentam ao nível da composição um certo paralelismo, estando subtilmente direccionadas para quem as observa. A Virgem e Santa Isabel estão posicionadas do mesmo lado, apesar de em Meijinhos apertarem as mãos, em Marzá existe um insinuar simbólico na aproximação das mãos. Santa Isabel, nos dois casos está de cabeça velada, assim como em Castrelos. As indumentárias são geralmente os elementos em que os artistas estabelecem as diferenças entre as duas figuras. Põem usualmente a Virgem com decote e mais esbelta, mas sempre com modelos de vestuário muito semelhantes. Em Meijinhos o autor tentou dar um ambiente arquitectónico, com registo de elementos rectangulares (tijolos) enquanto em Marzá o artista manteve-se constante ao decorativismo do pequeno padrão, também usado noutras cenas iconográficas. As diferenças de maior contraste têm acentuação nos valores cromáticos aplicados em Meijinhos. Refira-se ainda que esta pintura já foi consolidada e restaurada. O estilo patente de menor relevância da cor, tem o carácter do *Mestre de Marzá*. Este marca as formas através de uma linguagem linear, valorizando fundos dando unidade entre todas as partes. No caso de Castrelos o tema é pouco evidente, pela integração no conjunto com outras figuras. No que respeita à gravura de Dürer foi mais uma vez para lembrar a importância das gravuras na transmissão das composições e dos ambientes.

Dimensão das pinturas:

Visitação da igreja de Meijinhos- 120 X 100 cm

Visitação da igreja de Marzá - 100 X 145 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

Possivelmente Mestre de oficinas locais, dado ser uma zona de diversa produção pictórica. Certamente poderiam ter pequenas oficinas ambulantes. A pintura de Marzá

apresenta um desenho simples de pincelada cromática leve. A cena tem as características compostelanas salpicadas de símbolos estrelados. Quanto à cronologia, pensamos que a pintura de Marzá pertence à primeira década do século XVI, sendo a data provável de 1503. No caso de Meijinhos iremos ao primeiro terço do século XVI, possivelmente entre 1520-1530.

Bibliografia:

AFONSO, L. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009, p. 461-468.

BESSA, A. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M. FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007, p. 276-286. Disponível em Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> - [23/10/2009].

CABRITA, M.T. “As pinturas murais de Meijinhos”. En: *Oceanos, Tordesilhas, A partilha do Mundo*. GRAÇA MOURA, Vasco (Dir.) JOSÉ VIEGAS, Francisco (Edi.) nº18, Lisboa: 1994, p. 121-124.

GARCIA IGLESIAS, J. M. *La Pintura en Galicia durante la Edad Moderna: El siglo XVI*. [Resumen de la memoria presentada para la obtención del grado de Doctor]. Santiago de Compostela: Servicio de Mecanización de la Universidad de Santiago de Compostela, 1979, p.18-21.

Melide – Igreja de Santa Maria – G[F23]+GP[F23A]+GP[23B]+GP[23C]+GP[23D]+G[23E]

Templo românico, com uma nave rectangular e uma abside circular.

Localização das pinturas:

As pinturas murais desta igreja localizam-se na abside, envolvendo a parede no espaço de 180 graus. E na zona frontal do altar.

As pinturas: distribuição e descrição [F23]

As pinturas no espaço da abside estão dispostas em sectores horizontais. Na zona central superior destaca-se a representação da Santíssima Trindade, rodeada pelo Tetramorfo, com os quatro símbolos aguia, touro, anjo e leão. Esses elementos estão distribuídos de uma forma equilibrada no espaço envolvente a Deus Pai. A inter-relação desses factores contribui para uma chamada de atenção para a importância do mural. Segue-se uma barra horizontal de friso tipo baldosado, no sentido de criar uma passagem para a leitura visual dos Apóstolos a meio corpo, pintados em nichos planos. Segue-se uma outra barra de padrões baldosado, que talvez pela dimensão reflecte uma linguagem *tromp'oeil*. A pintura termina com um largo preenchimento de padrões organizados em esquadria, lembrando padrões decorativos existentes em igrejas do Norte de Portugal, como de Santa Maria de Ermelo e Capela de Santa Clara em Valença. Em que diz respeito o estudo realizado recentemente por Inácio Caetano.

Ao alto nas paredes laterais são visíveis Anjos trompeteiros, dois no lado da Epístola e somente outro Anjo do lado do Evangelho, com a lacuna à vista que evidencia como a pintura se prolongava na zona superior das paredes.

De grande interesse artístico também pela sua originalidade é o frontal de altar. Numa articulação onde estão reunidas a arquitectura, a escultura e a pintura.

Organizado por barras decorativas a preto na conjugação perfeita com os arcos trabalhados na pedra. Desse modo ressalta na zona superior um friso contínuo, tipo de dois cordões entrelaçados. Outra barra surge ligada ao comprimento da pedra um conjunto de composição linear, formado por cinco tiras entrelaçadas, as quais vão dar nove elementos separados entre si, percorrida por uma pincelada vermelha.

No espaço branco entre os arcos estão distribuídos sete pequenos padrões vermelhos nitidamente de decalque, de cariz quase igual ao que encontramos na igreja de Labrada. A partir da abertura dos seis arcos vão dar lugar a mais padrões decorativos, no entanto como esses espaços não são iguais deram lugar a três tipos de padrão colocados na vertical. Nos mais largos estão padrões equivalentes aos da Capela de Santa Clara de Valença, Santa Leocádia.

Ensaio comparativo e iconográfico:

Estas pinturas devido à situação particular do próprio templo, onde passam frequentemente peregrinos e pelas condições de fácil acesso, tem sido muito difundida ao longo dos tempos. Pensamos que tenha contribuído para o conhecimento em todos os aspectos, assim como para a divulgação destas fontes de cultura. Foram razões suficientes para que tenha havido muitas publicações sobre as pinturas desta igreja, desde há muitas décadas como cita Monterroso Montero no seu artigo de 1991.

A pintura e o seu tema iconográfico está na adaptação formal da arquitectura da abside. Desse modo existe um aproveitamento para o simbolismo máximo da iconografia Cristã. Revela que houve um projecto bem estruturado o que evidencia a qualidade artística do seu autor. A passagem tão directa para Santiago criava contactos, sugestões e ideias para uma obra bem realizada. O frontal do altar é a identificação de negar o espaço vazio. Apresenta uma composição rica de intensidade plástica e gosto estético, marcado por contaminações e transmissão de culturas. No frontal de altar de

São Pedro de Vile, apesar de difícil leitura ainda foi possível encontrar aproximações com o altar de Melide **GP[F54A]**. Ao analisarmos os espaços intermédios do respectivo frontal, temos uma barra superior e nos pequenos a lembrar pilastras uma composição de tiras entrelaçadas num jogo de concentração e alargamento a branco sobre fundo preto. Tecnicamente revela o uso de modelos de pincéis espatelados ou espátulas para a sua execução. Podendo ter sido uma ideia de origem dos apáros de bico espatelado utilizados nas letras ornamentadas. Consideramos que esses elementos têm nítida relação formal com as soluções de iniciais encontradas no Frontispício da *Vita Christi*, Lisboa: Nicolau de Saxónia e Valentino de Morávia, 1495 (14 de Maio), 186f. **[F23D]** Também muito semelhante à barra decorativa do pergaminho de Veneza de data semelhante à anterior. **GP[F23A]**. No entanto fomos encontrar de uma oficina Complutense marcas tipográficas com arabescos muito aproximados. Foram utilizados na Imprensa de Alcalá de Henares, onde encontramos dois exemplos de soluções estéticas equivalentes. **G[F23E]**. Verificamos que esse tipo de linguagem artística era comum nesta época na Península. Aproxima-se a uma conjugação de formas Celtas com adornos Vinkings.

A leitura aos outros padrões está neutralizada por pinceladas em mancha entre o vermelho e o laranja, no jogo de cortina de luz. Este templo tem uma diversidade e qualidade artística rica de ideias, tornando-se universalmente comunicável com outras como o caso do pergaminho de Veneza, marcando possíveis filiações, ou arrastando produções como o caso da igreja de Adeganha.

Vamos encontrar padrões iguais na Igreja de Santiago de Bembibre e São Pedro de Xurenzás.

Ainda na análise sobre o murário do altar salta à vista a lembrança de trançados celtas, que podem ter vindo em pequenos objectos de metal ou na decoração de breviários ou missais, ponto de partida para a inspiração da obra.

O *Trono da Graça* inscreve-se numa adaptação perfeita na modelação da abside da igreja. Quanto a este tema somente encontramos o *Trono da Graça*, numa pequena povoação chamada, Fonte Aldeia do concelho de Miranda do Douro. A referida pintura pertence à Capela românica da Santíssima Trindade onde a mesma está pintada na parede fundeira, no registo superior ao estilo de um retábulo.[F23C] Fazendo parte de um conjunto temático de outros dois registos, Ressurreição e Pentecostes. Apesar de denunciar uma realização artística de muitos arcaísmos e até popular, será importante reconhecer a sua existência. Por outro lado a obra aponta para possíveis tentativas no melhoramento das cores, iluminando muito do desenho e ausência de volumetria cromática. Consideramos que pelas suas condições geográficas em que o pequeno templo se insere e outras particularidades de interpretação resolvemos estabelecer assim este confronto. Assim temos a igreja de Santa María de Melide no caminho de peregrinação para Santiago, enquanto a Capela da Santíssima Trindade, teve os seus murais entregue a artistas locais ou de cariz mais popular.

Dimensão das pinturas:

Abside: Dada a localização não é possível determinar.

Frontal de altar: 80 X 160 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

Apresenta modelos e linguagem do Gótico hispanoflamenco, como também sentimos o aproximar rápido do Renascimento. Consideramos que seja uma obra do primeiro terço do século XVI.

Bibliografia:

CAETANO, J. I. “Motivos Decorativos de Estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal, Relações entre Pintura Mural e de cavalete”. Director:

Vitor Serrão. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, Instituto de História da Arte, Lisboa, 2010, p.120. Disponível em Web: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/2829> [28/03/2011].

CARRILLO LISTA, M.D.P. “Santa María de Melide” (A CORUÑA). En: *Ruta Cicloturística del Románico Internacional*. Pontevedra: Fundación Cultural Rutas del Románico, (2008), XXVI, p. 279-285.

DIAS, J. J. A. “No *Quinto Centenário da Vita Christi*, Os primeiros impressores alemães em Portugal”. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1995, p.44.

GARCIA IGLESIAS, J. M. *La Pintura en Galicia durante la Edad Moderna: El siglo XVI*. [Resumen de la memoria presentada para la obtención del grado de Doctor]. Santiago de Compostela: Servicio de Mecanización de la Universidad de Santiago de Compostela, 1979, p.18-21.

GARCIA IGLESIAS, J. M. *Pinturas Murais de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989, ficha VIII-1.

INTERVENCIÓNS NO PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO, ANO 1998. SICART GIMÉNEZ, D. Ángel (dir.). Santiago de Compostela: 2003, Xunta de Galicia, p.22-23.

KELKHEIM, R. *Policromía y Ornamentación*. Madrid: Aguilar editores, 2000, p. 45-46.

MARTÍN ABAD, J. *La Imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, introducción a la "Tipobibliografía Española" por Simón Díaz, José. Madrid: (Arco/Libros) 1991, p. 70-71.

MONTERROSO MONTERO, J. M. “San Vicente de Os Vilares: nuevas pinturas de un antiguo maestro, siglo XVI”, En: *Estudios mindonienses*. Mondoñedo-Ferrol: (1992), 8, p. 457-469.

Merlán – Igreja de S. Salvador – G [F24] + GP [F24A]

Este pequeno templo situa-se num espaço rural, com um pórtico uma nave e uma capela-mor rectangular.

Localização das pinturas:

As pinturas situam-se nas paredes da capela-mor; Do lado do Evangelho, parede fundeira e lado da Epístola; [F23]

As pinturas: distribuição e descrição

Os temas do lado do Evangelho são: A Caminho do Calvário, apresenta a cena na zona superior pouco visível. Na sequência temos a Flagelação; Na parede fundeira do nosso lado esquerdo situa-se a Lamentação; no lado direito da mesma parede, o Calvário. Esta cena também se encontra com deficiente leitura havendo uma grande lacuna onde estaria João. Apesar da figura de Maria ser parte visível, lamentavelmente tem a seus pés uma ausência de pintura. Esta cena poderá ser a que se aproxima mais à cena do Calvário de Marzá.

Ensaio comparativo e iconográfico:

Apesar de existirem certas lacunas, os murais existentes estão consolidados o que nos permite realizar algumas comparações estéticas e iconográficas com outros casos, relativos ao nosso estudo.

No conjunto destas pinturas, achamos a composição da cena da *Lamentação*, talvez uma das mais interessantes e portanto equilibrada. [F24A] Em comparação com a Lamentação de Santa Leocádia aventuramos a considerar que a paleta é muito próxima. Apresenta os valores cromáticos de acordo com a distribuição das tres principais personagens. Em Merlán a Virgem observa Cristo de um modo

introspectivo, S.João aguarda de expressão espectante e Maria Madalena segura na mão direita a caixa dos unguentos. Em Santa Leocádia as três figuras mantiveram-se excepto Maria Madalena, dando lugar a José de Arimateia e Nicodemo. Na análise da cena de Merlán, a composição apresenta fortes paralelismos com a pintura da Piedade, atribuída a Adrián Isenbrant da Paroquia de San Gil de Burgos. Também os autores teriam uma antevisão e orientação sobre as cores a aplicar de acordo com a técnica, possibilidades e suportes. Nesse sentido a decisão dos tons mesmo flexíveis haveria uma reflexão de carácter experimental, ensaios de pinceladas em função do equilíbrio da composição. Verifica-se que a cena da Lamentação de Santa Leocádia apresenta uma composição desenvolvida, pois constata-se que o artista não tinha limitações de espaço, marcando uma larga barra decorativa, o que não acontecia na igreja de Merlán. Os condicionalismos tinham por vezes motivos estéticos, como em várias situações as cenas eram de dimensões equivalentes, nesta parede ao centro estava a fresta, as duas cenas da Lamentação e do Calvário ficavam equilibradas. As fontes de inspiração são diversas sobretudo ao nível da composição. No entanto tanto no caso de Merlán como em Santa Leocádia, Cristo está sobre o colo da Virgem, acontecendo também na pintura de Outeiro Seco. **[F24B]**

Apresentamos o exemplo de Palaçoulo, apesar da inexistência desta pintura, a qual se situava na parede do arco triunfal, denuncia possíveis dificuldades no tratamento técnico das cores, reduzindo a ocres vermelhados e escuros para contraste. Não é possível saber ou identificar a dimensão desta cena, no entanto torna-se uma particularidade como um exemplo iconográfico.**[F24C]** Os aspectos mais relevantes em relação a estes murais de Merlán, estão contidos nos padrões decorativos que rematam todas as composições. Esses elementos por se encontrarem em bom estado de conservação permitem facilmente comparar com outros casos fora da Galícia, onde

encontramos muitas semelhanças, como na igreja de Santa Maria de Ermelo e capela de Santa Clara de Valença.

Dimensão das pinturas:

A Caminho do Calvário – 165 X 140 cm

Flagelação – 165 X 140 cm

Lamentação – 165 X 125 cm

Crucificação – 165 X 125 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

Como as pinturas da igreja de Merlán foram realizadas muito posteriores de Marzá é muito possível que o autor se tenha inspirado nessas composições, dado também pelas proximidade entre as duas igrejas. Meados do século XVI.

Bibliografia:

BERMEJO, E. *Las Edades del Hombre*, El Arte en la Iglesia de Castilla y Leon, Salamanca: 1988, p.155-156.

CAETANO, J. I. “Motivos Decorativos de Estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal, Relações entre Pintura Mural e de cavalete”. Director: Vitor Serrão. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, Instituto de História da Arte, Lisboa, 2010, p.204. Disponível em Web: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/2829> [28/03/2011].

GARCIA IGLESIAS, J. M. *Pinturas Murais de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989, ficha VIII-12.

Monção – Igreja de Santa Maria dos Anjos - P [F25] + GP [F25A] + GP [F25B]

Templo situado na zona antiga de Monção, rodeado pelo núcleo urbano. No seu exterior apresenta influências do românico próprio da região de fronteira. Foi transformada através dos tempos sendo já considerada de estilo gótico. No interior são notórias as alterações arquitectónicas ao nível do arco triunfal.

Localização das pinturas: [F25]

A pintura mural existente localiza-se na zona do arco triunfal do lado da Epístola. Também do lado do Evangelho houve pintura, mas devido ao seu estado disperso nos silhares é difícil a sua identificação. Apesar de que pensamos que tenha sido a Coroação de Nossa Senhora.

As pinturas: distribuição e descrição

A pintura do nosso estudo *Lamentação sobre Cristo morto*, o qual se situa do lado da Epístola, destacam-se da zona superior duas filas de entrançados tipo barra decorativa à qual é sobreposta uma curta filatéria com a inscrição: INRI – [F25A]

A composição apesar de muito danificada, conseguimos observar à nossa esquerda S. João Evangelista vestido em tons avermelhados, com cabelos castanhos de expressão concentrada sustentando a cabeça de Cristo apoiada na sua mão direita e o joelho esquerdo ligeiramente flectido. Sobre o seu corpo veste uma capa, contornada por uma pequena barra decorativa, apresenta-se lateralmente com os pés nus que assentam no solo. Mais ao centro da cena em atitude característica, Maria vestida de azul com visível expressão de dor inclina a sua cabeça junto a Cristo, sustentando-o sobre os seus joelhos. Cristo com a cabeça inclinada para a direita, fica com o braço direito perpendicular ao chão. Possivelmente estaria do lado esquerdo da Virgem, Maria Madalena por sentirmos que era fundamental para equilíbrio da composição.

Verifica-se que o resultado da conservação ou na tentativa de restauro da pintura não foram os melhores. A leitura sobre a restante cena ficou incompleta devido à ausência de matéria pictórica.

Ensaio comparativo e iconográfico:

As composições de Monção e de Merlán, parecem muito próximas, contudo a figura de S.João é trocada por Maria Madalena e o braço direito de Cristo cai na vertical tanto em Monção, como em Merlán e na gravura do Livro de Horas. As barras decorativas no limite da composição de Monção aproximam-se das barras da cena de Parga. Enquanto que na pintura de Parga os panejamentos são marcados por pinceladas largas, numa linguagem plástica muito própria, não dando sentido volumétrico por processos comuns, mas utilizando métodos pondo em destaque os valores lineares da representação. Também o padrão aplicado em Merlán muito semelhante em Parga, Monção e Valença. No entanto, talvez pelas diferenças cronológicas quanto ao programa de Merlán, sente-se um desenho menos subtil, mais lançado para a repetição, talvez mais oficial.

Alguns detalhes comuns são notórios como a cabeça velada da Virgem.

Dimensão das pinturas:

Lamentação da igreja de Monção: 155 X 130 cm

Lamentação da igreja de Merlán: 165 X 125 cm

Lamentação da igreja de Parga: 170 X 150 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

Ao analisarmos estas obras, sentimos que existem certas afinidades, a mesma distribuição no equilíbrio estético do conjunto e certos detalhes como as barras

decorativas. No entanto torna-se difícil afirmar se foram os mesmos autores. Podemos considerar do primeiro terço do século XVI, as três obras referidas.

Bibliografia:

BESSA, A. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M. FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007, p. 224-226. Disponível em Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> - [23/10/2009].

IGLESIAS ALMEIDA, E. *O antigo bispado de Tui en Portugal*. Noia: 2008, Serie Trivium, 27, p.141.

Mosteiro – Igreja de Santa Maria - G [F26] + GP [F26A] + GP [F26B] + GP [F26C] + GP [F26D] + GP [F26E]

Igreja românica de uma nave e capela-mor rectangulares, com cobertura de madeira.

Localização das pinturas:

A pintura mural deste templo localiza-se em ambas as paredes das naves e na área das paredes do Arco triunfal.

As pinturas: distribuição e descrição

Constatamos que devido a um grande número de cenas, tornava-se difícil a definição na planta da igreja como temos vindo a fazer. Decidimos para uma melhor leitura fazer a marcação nos espaços ocupados pelas cenas. Por cima da fresta central, na parede esquerda do lado do Evangelho temos o Brasão, elemento principal com o Escudo de Palhares e Berbetoros. Seguimos a leitura na referida parede da esquerda para a direita:

Santo (?)Na mesma sequência: A representação de uma cena de caça(?)Galgos; Outra cena, “a morte atirando uma flecha com um arco”, com a inscrição na filactéria onde começa por «yo soy ???a morte (...)el arco ar(...)mando mato»;Cenas estas muito aplicadas nas estampas, de comemoração dos Fiéis Defuntos, conforme destaca António J.Almeida (2005:302); Outra cena, uma ovelha (?) e uma pomba, possível fábula com ligação ao morto (?); Na zona superior, Cristo atado à coluna, está a ser flagelado, trata-se da Flagelação; Na outra cena a seguir, Cristo manietado, está a ser escarnecido, parece que o homem da nossa direita lhe está a bater com uma cana na cabeça. De acordo com a narrativa evangélica, isto passar-se-ia depois da Coroação de Espinhos; Seguindo Cristo a Caminho do Calvário; No centro da mesma parede, estão

representados cinco cabeças (assistentes ou cavaleiros?); Na zona inferior uma cena de duelo de quatro cavaleiros montados em cavalos diferenciados pela cor. Abaixo da pintura ocupando toda a largura desse acontecimento, uma inscrição não totalmente visível, «..esta obra mandou fazer Ares de Palhares e sua mulher...»; Levantamos a hipótese que se trata da representação de cavaleiros durante um torneio, sendo que o esqueleto possa significar a morte. Após a faixa da inscrição existe um largo espaço branco, que nos faz supor que tenha havido um túmulo ou placa, talvez relacionado com familiar de quem patrocinou as referidas pinturas.

Na parede esquerda (lado do Evangelho)do arco triunfal, o Calvário; Segue-se, a Lamentação; Na zona inferior o Martírio de São Sebastião. No lado direito superior do Arco triunfal temos Juízo Final/Cristo na Glória; Logo na parte inferior a Natividade; Na parede direita da nave apresenta-se a Adoração dos Magos que quase estabelece ligação com a cena da Natividade do Arco triunfal; Na sequência através de uma barra decorativa, o registo de um episódio relativo a dois Cavaleiros. Sobre lutas de cruzados relativos à guerra Santa houve muitos testemunhos ilustrados sobre esses acontecimentos. Pensamos que se possa tratar de uma representação cujo tema era o desejo do Cruzado Ricardo Coração de Leão em luta a derrubar o Saladino. Assenta uma barra com uma inscrição marcando a data de 1527. Ainda nessa parede existem duas figuras de gaiteiros de linguagem simples, com largas lacunas, o que não permite leitura ambiental em relação à cena. Apesar que podemos considerar uma parte do tema de “*Anúncio aos Pastores*”.

Ensaio comparativo e iconográfico:

Ao confrontarmos o tema do Calvário [F26A] na igreja do Mosteiro, aparece somente Stephanon de barba branca, indumentária solta e cabelo coberto com modelo de Judeu. Na igreja de Adeganha aparecem representados Longuinhos e Stephanon,

este com a cabeça coberta à Judeu, de densa barba escura e vestimenta. Poderemos pôr como hipótese de esta cena ter pertencido a um Calvário desenvolvido, no entanto o painel tem uma barra decorativa de remate a toda a volta, como podemos constatar na [F26B] No registo da igreja do Mosteiro o conjunto é muito semelhante à gravura alemã, dado que ainda temos a colocação da Virgem e São João. Na tapeçaria é a figura de Stephanon situado no mesmo ângulo. Apesar do tema em Portugal não ser muito comum decidimos que haveria todo o interesse em referenciá-lo. Em relação ao registo das figuras dos gaiteiros na igreja do Mosteiro, certamente que seria a cena de “*Anúncio aos Pastores*”, indo corresponder ao contexto da igreja de Santa Leocádia. Neste caso como a pintura está por detrás do altar uma das figuras, não está totalmente visível. No entanto tem leitura do ambiente da cena, com o Anjo na zona superior. Podemos confrontar o mesmo estilo de sapatos, entre os dois registos como também as afinidades temáticas com a gravura de Dürer. [F26C]

O Martírio de São Sebastião denuncia a sua importância em situação de destaque, como vulgarmente acontece na protecção invocada contra a peste. [F26D] O registo relativo a São Sebastião do Mosteiro mostra um caso numa disposição pouco comum, enquanto um arqueiro continua na acção de Martírio ao Santo, o outro algoz considerado o trabalho por terminado, sendo visível o número de setas lançadas no corpo do Mártir, afasta-se deitando o arco para o chão e virando as costas.[F26E] Perante esta cena colocada entre o Arco triunfal e a parede da nave, leva-nos a pensar que o seu autor ao realizar a pintura viu que não tinha espaço para situar os dois arqueiros no Arco triunfal, e com recurso à imaginação, resolveu a composição. Ou também na hipótese mais viável, o registo da cena do Martírio foi uma decisão de projecto inicial. Tentamos realizar possíveis comparações com outros casos de iconografia equivalente pertencente à nossa área de estudo. Podemos relacionar de um modo com a pintura fragmentada de Chaviães. O posicionamento das setas e desenho

das mesmas, vai dar o contorno do corpo evidenciando a colocação do Mártir perante os algozes. Em Chaviães, o seu autor revela um cariz mais popular e de feitura pelas expressões produzidas.

Dimensão das pinturas:

Gaiteiros/Anúncio aos Pastores - 180 X 130 cm

Martírio de São Sebastião - 130 X 210 cm(?)

Ensaio de Filiação e cronologia:

Quanto à filiação dos murais, perante o panorama geral dos mesmos somos levados a considerar que enfrentamos duas paletas cromáticas diferentes, separando as duas naves e o centro do Arco triunfal. Na nave esquerda temos a predominância de cores quentes dentro dos valores ocres, vermelhos e castanhos, com a mesma situação para o Arco triunfal. Do lado direito temos as cenas com fortes contrastes pictóricos em tons de castanho, com barras distintas (da outra parede), vão ter a mesma decoração no tema do Juízo Final no Arco triunfal, lado da Epístola. Também as linguagens estéticas são denunciadoras de outras filiações, marcadas através das barras decorativas na valorização e conclusão das cenas. Sendo de anotar determinados frisos de carácter contínuo, aplicados como barras decorativas que vamos encontrar na zona da província de Zamora, sendo de referir a igreja de S.Domingos em Vivinera. Estes elementos provêm de França e vem com as contaminações das movimentações de peregrinos a Santiago. A sua inspiração vem possivelmente de fontes de criatividade ligadas ao papel. Quanto à cronologia pensamos que possamos atribuir ao segundo terço do século XVI.

Bibliografia:

ALMEIDA, F. A. J. de. “Imagens de Papel. O Flos Sanctorum em Linguagem português, de 1513 e as edições quinhentistas do Fr. Diogo do Rosário OP – A problemática da sua ilustração xilográfica”. Director: Fausto MARTINS. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2005, p. 302-303.

BARTLETT, R. *Panorama medieval*. Barcelona: 2002, p.243-245.

BESSA, A. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M. FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007, p. 23-24. Disponível em Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> - [23/10/2009].

CABRITA, F. M.T. “Um olhar sobre Padrões pictóricos, na Igreja do Mosteiro Santa Maria de Xunqueira de Espadañedo”. En: *Actas do VI Congresso Internacional sobre el Cister, En Galicia y Portugal*, GONZÁLEZ GARCIA, M.A. y ALBUQUERQUE CARREIRAS, J.L. (Org.) Braga-Oseira: (2009), p. 982.

GARCIA IGLESIAS, J. M. “Consideraciones sobre la idea de la muerte en la pintura de Galicia en el siglo XVI”. En: *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Santiago De Compostela: Instituto de Estudos Galegos “Padre Sarmiento”, Fascículo 100, (1984-1985), Tomo XXXV, p. 395-417.

HERRERO CARRETERO, C. *Tapices de Isabel la Católica*, Mata González, C. J. De la(dir.). Madrid: Patrimônio Nacional, 2004, p. 28.

INVENTARIO ARTÍSTICO de Lugo y su Provincia. (por Elías Valiña Sampedro y outros). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio Nacional de Información Artística Arqueológica y Etnológica, IV, p. 283-285.

SUÁREZ-FERRÍN, A. P. “La iconografía medieval en los murales gallegos de los siglos XIV, XV y XVI”. En: *Anuario Brigantino* Betanzos: 2005, 28, p. 303-350, p.304.

Ourense – Catedral de São Martiño – G [F27]+GP[F27A]+GP [F27B]+GP [F27C]

Localização das pinturas:

A pintura mural existente localiza-se no espaço da Antiga sala Capitular, actualmente museu da Catedral.

As pinturas: distribuição e descrição

Flagelação; Crucifixão;


Qualquer das pinturas murais estão subordinadas à forma arquitectural da parede. A que se evidencia melhor devido à sua colocação (frontal para quem entra) dimensão e composição é a Crucifixão. Na outra parede formando quase um ângulo de 90° entre as duas pinturas, temos a Flagelação. [F27] A composição da cena da Flagelação centraliza de uma forma comum um impacto estático à coluna, principal elemento arquitectónico a dominar o tema, Cristo atado à coluna numa versão da escola de Siena. Como afirma Réau, sobre a Flagelação raramente é representado sem coluna e esta vai variando consoante as épocas. Cristo situado atrás da coluna em protecção de defesa, cabeça inclinada para a direita, com as mãos cruzadas e atadas a fim de estabelecer perspectiva com os dois executores. Estes de cada lado, em rotações diferentes a fim de transmitir brutalidade à cena. O da direita de Cristo denuncia a expressão de um rosto violento e chocante ultrapassando o grotesco, sustentado pela acção perturbadora de um chicote com três fiadas de couro cravados com ossos ou chumbo. A coluna apresenta um fuste trabalhado de linhas estriadas, talvez para dar a sensação de volumetria e criar um chamamento visual para o ponto principal. O pintor criou uma dinâmica de efeitos múltiplos com a rivalidade nos contrastes de indumentária, diferenças de expressões e marcação de detalhes. Concluiu a cena uma

barra simples de linguagem monocromática na prática de decalque. Ainda duas largas linhas vermelhas, separam a composição como a pintura de estrelas azuis e vermelhas distribuídas em paralelas que preenchem toda a profundidade da abóbada.

O tema da Crucifixão [F27A] apresenta uma composição equilibrada, apesar de uma organização marcada por núcleos muito comuns desta temática, com o fundamento de todo o conjunto ser observado de baixo para cima, onde Cristo é o ponto culminante. À direita de Cristo o núcleo sagrado choram a sua morte, destacando-se o desfalecimento da Virgem e à sua esquerda possíveis soldados romanos e personagens. Este grupo muito distantes do destroçado e ensanguentado Cristo, chamam a atenção do observador pelas expressões das figuras, assim como pela diversidade e plasticidade das vestes com as características próprias da época. No espaço intermédio vimos Maria Madalena de veste vermelha e cabeleira longa, de braços levantados para a Cruz, revela todo esse sentimento de penitente.

Merece toda a nossa atenção Cristo reclinado na cruz, os braços desconcertados apresenta uma imagem de forte expressão corporal, que pela nossa concentração sugere repetidas oscilações do seu estado de ânimo, induzindo à esperança da ressurreição. No chão junto à base da Cruz do lado direito, temos *A Lançada*, detalhe onde se destaca São Longinus e seu ajudante ou escudeiro. Os Anjos suspensos gravitam em torno da cruz, sendo as presenças de referência à Paixão de Cristo. Um segura a taça junto dos pés, onde um enorme prego pressiona o sangue que caí, acentuam a emoção do momento, cada um eleva a sua taça para receberem o sangue do suplício. Outro Anjo do lado direito da Cruz, com a mão esquerda recebe o sangue que espirra do peito, com a mão direita recolhe o sangue da mão direita de Cristo. O Anjo à esquerda da Cruz eleva com as duas mãos a taça para colher o sangue do lado esquerdo. Contorna toda a cena uma espécie de moldura decorativa de carácter erudito e policromático. No preenchimento da profundidade da abóbada realça uma decoração

de estrelas azuis e vermelhas, equivalentes ao registo da Flagelação. Contudo existe uma diferença em que na área superior, dois elementos se destacam tais como o Sol e a Lua, com caras humanas, de uma arte tardo medieval. Em que na arte cristã o Sol, simboliza a imortalidade e a ressurreição. Parece possível que o artista se tenha inspirado na pintura da Crucifixão do pintor italiano Rafael. Apesar que também no Calvário de Dürer, na série Grande Paixão de 1511, gravura em madeira podemos ver no prolongamento dos braços da Cruz, o Sol e a Lua.

Também no lado esquerdo da parede três letras [] sobressaem, correspondendo ao nome de Jesus. Lembramos da obra Coroação da Virgem, na Galeria Nacional de Londres atribuída a de Jacopo di Cione, do século XIV, onde podemos observar a veste de Maria Madalena com as três letras repetidas em todo o tecido, formando padrão. Transmitem laivos de uma arte ainda bizantina, as letras douradas sobre fundo vermelho. Ao reflectirmos sobre a permanência da Flagelação e da Crucifixão, admitimos a hipótese que este ciclo pictural fosse para além destes dois registos. Passados cerca de cinco séculos foi muito natural ter havido alterações ou modificações que felizmente a importância da Crucifixação se manteve até hoje. Um dos assuntos principais da Arte Cristã, pois tinha o fundamento na transmissão do sofrimento de Cristo sobre todos nós e que levariam ao arrependimento dos pecados. Também a expressão nova de uma decoração mural, não estava totalmente isenta de aplicações. A tapeçaria trazia as possibilidades próprias de uma pintura autónoma, independente de qualquer outra linguagem pictórica. Quanto à paleta cromática relativo à cena da crucifixão sentimos que a utilização de brancos está muito patente na composição, talvez devido a economia de meios ou ter melhor leitura num espaço arquitectónico de pouca luminosidade. Mesmo tendo em conta que em detalhes estão perfeitamente bem resolvidos.

Ensaio comparativo e iconográfico: [F27A]

Ao compararmos este primeiro tema, a Flagelação encontramos paralelismos muito próximos com a mesma representação da Catedral Velha de Salamanca.

Apesar que no caso de Salamanca apresentar uma composição com uma narrativa mais desenvolvida e detalhada por garantia do espaço e firmeza do material a óleo sobre madeira. Em ambos os casos podemos relacionar como Cristo inclina a cabeça, o posicionamento dos joelhos em relação à coluna, um tipo de soluções plásticas que o artista normalmente recorre por questões de hábito, gosto e limitações de espaço. Os dois executores apresentam indumentária semelhante e com as características nas duas representações, incluindo o modelo de calçado. Não sendo possível fazer a leitura das expressões pelo mau estado da pintura que interfere na ausência de detalhes.

Sobre o detalhe da tapeçaria uma manufatura de Bruxelas, esta faz parte de uma série de uma encomenda da princesa Margarita de Austria, viúva do príncipe D.Juan de Castilha. (Junquera V,1986)

Em relação à cena da Crucifixão,[F27A] a organização da composição tem muitos paralelismos com a do Mosteiro de San Clodio. Apresenta ligeiras variantes, mas os recursos formais através do desenho, andam muito aproximados. A personagem de Cristo em Ourense, surge com os braços menos arqueados e corpo mais curvado, onde a marcação das feridas é muito acentuada, permite-nos pensar que tenha sido numa fase posterior à pintura original. Apesar que a posição de Cristo em S.Clodio é mais pacífica, conferindo uma postura menos expressiva como um símbolo de sacrifício. A comparação entre as duas cenas requer uma atenção para os longos cabelos louros de Maria Madalena. Tornando-se mais directo a figura do Longinus e seu ajudante, assim como a colocação no mesmo ângulo em relação a Cristo. [F27B] Também as personagens à esquerda da Cruz estabelecem ligações muito próximas

entre os dois casos, cumprindo com rigor o grupo dos Doutores da Lei, discutindo a última palavra pronunciada por Cristo. Semelhante grupo aparece com certas variantes, na Crucifixão de Giotto e com algumas semelhanças com o de Viseu. Sobre o registo da composição do Calvário da Catedral de Viseu, do pintor Vasco Fernandes merecem algumas observações em termos de desenho e da sua composição. [F27C] Apresenta uma cena muito desenvolvida, ampla e bem elaborada, pondo Cristo próximo do observador, como o fez Giotto. Ambos parecem transmitir uma representação ao nível do chão, como de uma acção teatral se tratasse. O Bom ladrão e o mau ladrão entre a personagem de Cristo vão ter uma presença fundamental no seu conjunto, direccionada especificamente para a Sé de Viseu onde o espaço assim o exigia. Uma obra onde Vasco Fernandes teve condições para aplicar as suas principais capacidades de pintor paisagista e de dinâmica narrativa. Um trabalho dedicado que segundo referência de alguns historiadores como Luís Casimiro teria sido realizado entre 1530 e 1534. Apesar da pintura transmitir um sabor de inspiração de diversas fontes como a da pintura flamenga, torna-se impossível a racionalização de uma só origem. Baseado nas diferentes imagens do nosso estudo, constatamos que certas figuras tiveram uma grande aceitação ou divulgação entre vários artistas, no contexto das interpretações tipológicas. Citamos a representação do Centurião Longinos e seu ajudante. Ajustando-se perfeitamente na relação directa com a história, de grande devoção na idade Média e que o povo queria muito saber sobre o lanceiro e o porta esponja. Segundo Réau de acordo com a *Acta Pilati*, se chamavam Longinos e Stephaton. A Legenda Dourada converteu num herói, imaginando que era cego e havia sido curado milagrosamente por uma gota de sangue que saiu da ferida do redentor.

Dimensão das pinturas:

Flagelação de Ourense – 265 X 180 cm

Crucifixaço de Ourense - 265 X 180 cm

Ensaio de Filiaço e cronologia:

Quanto à filiaço da pintura constatamos da existência de um gosto tardo-gótico do centro de Itália, dado que apresenta características do denominado Mestre da Clastra Nova. Deste modo deve-se incluir no primeiro terço do século XVI. As quatro obras referenciadas, com características próprias, apesar que entendemos que a Crucifixaço de Ourense e de S.Clodio serão do mesmo pintor. A pintura do Calvário de Viseu foi realizada entre 1530 e 1534. A pintura de Giotto tem servido de fonte de inspiração a muitos pintores ao longo dos tempos.

Bibliografia:

CABRITA, M.T. “Por detrás de um retábulo Arte, Memória e Culto”. En: *Actas do III Congresso Internacional sobre el Cister, En Galicia y Portugal*. Zamora: Ediciones Monte Casino, (2006), Tomo I, p. 599-612.

CASIMIRO, L. A. Renacimiento y Manierismo en el norte de Portugal. En: “*Pintura y Escultura*”. Vigo: Nova Galicia Edicións, (2006), p.167-207.

GARCIA IGLESIAS, J. M. *Pinturas Murais de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989, ficha XII, 19.

GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. “Catedral de Ourense”. En: YZQUIERDO PERRÍN, R. (coord.), *Las Catedrais de Galicia*. León: 2005, p.199.

MOREIRA FREIRE, J. *Un problème d' Art, L'ÉCOLE PORTUGAISE, Créatrice des grandes écoles*, 2ª ed. Lisboa: 1898, p. 136.

PANERA CUEVAS, F. J.; YAGÜE HOYAL, P.; PARRA CREGO, E. *La Restauración del Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000.

RÉAU, L. *Iconografía del arte Cristiano*. Alcoba, D. (trad.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, Tomo 1, 2, 2ª ed, p.470-473.

SUÁREZ-FERRÍN, A. P. “Las pinturas murales de la Clastra Nova. Pasión y Redención”. En: *Camino de Paz. Manenobiscum Domine*. Catálogo de la exposición. Ourense: Xunta de Galicia, 2005, p. 141-157.

Palaçoulo – Capela Nossa Senhora do Carrasco - P [F28] + GP [F28A]

Templo de pequenas dimensões, afastado uns quinhentos metros do centro da população. Tem uma nave e uma pequena capela-mor rectangulares, com telhado de duas águas. Apresenta uma fachada alteada e espadanada muito comum em toda a região peninsular nos séculos XV-XVI, com sineira integrada no ângulo da empena. No seu interior sobressai o Arco triunfal, com um arco duplo apontado assente por aduelas largas o qual separa a nave da capela-mor. Tem uma interessante pia baptismal semiesférica, lisa e monolítica. Desde 1982 que conhecemos a Capela devido ao nosso trabalho de mestrado. No entanto em muitas situações até porque os tempos eram mais alargados fomos realizando outras campanhas de estudo, o que aconteceu na nossa visita em Agosto de 1989. Poucos anos passaram tivemos conhecimento das obras realizadas, segundo afirmaram devido ao mau estado das paredes. Como constatamos no local, causaram o total desaparecimento das pinturas, assim como houve alteração em diversos detalhes, soluções impostas por trabalhos imediatos. Temos de lembrar a frase repetida do Monsenhor João Parente, “Quem se dedica a estas coisas, tem muitas alegrias mas também tem muitas tristezas”. Na consulta às Memórias Paroquiais, passamos a citar: “[...] outra com a invo[ca]ção da Senhora do Carrasco de muita ^{23/} devoção ahonde ha tradição houvera hum ospicio ^{24/} de Monges Bernardos sujeitos ao Mosteiro de More^{25/}ruela Reyno de Castela”.

Localização das pinturas:

A pintura mural existia na parede da nave direita, lado da Epístola. Também no Arco triunfal estava coberto por pinturas. No frontal de altar.

As pinturas: distribuição e descrição [F28]

A pintura que revestia todo o frontal de altar, tinha uma composição centralizada de linguagem linear. A sua temática própria de uma arte do Renascimento, tinha uma decoração de gosto pelo mágico e de esfinge. Talvez extraído de um manuscrito.

Concluía com uma larga barra tipo vegetalista, em grafismos lineares, na altura do rectângulo, em ambos os lados. No centro do Arco triunfal, um Calvário. Ainda no Arco triunfal, a *Lamentação* (lado da Epístola) e logo na zona inferior, *Noli me tangere*. Na parede direita da nave, *Ressurreição* e ao lado *Descida ao Limbo dos Pais*. Na zona inferior *Santa Barbara*.

Ensaio comparativo e iconográfico: [F28A]

Estabelecemos semelhanças na reduzida cena da Lamentação com a de Vilares de Parga. A cabeça da Virgem inclina quase no mesmo ângulo e os traços lineares do toucado e manto azul são semelhantes. Assim como sentimos que a realização das pinturas pudesse terem sido executadas por autores que trabalharam nas pinturas do Paço de Quindós. Ao observarmos alguns detalhes como o desenho das mãos, dedos e vestes. Lembrando até a paleta cromática aliada a uma técnica de pigmentos pouca densa, parecia terem tido a mesma orientação em semelhante programa.

Dimensão das pinturas:

Não foram possíveis de realizar.

Ensaio de Filiação e cronologia:

Mestre anónimo. Partindo da observação podemos considerar meados do século XVI;

Bibliografia:

AFONSO, L. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009. p.541-543.

CABRITA FERNANDES, M.T. “Pintura Mural em Portugal nos finais da Idade Média, princípios do Renascimento”. Artur Nobre de Gusmão (Dir.). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1984.

GARCIA IGLESIAS, J. M. *Pinturas Murais de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989, ficha IX, 7.

GARCIA IGLESIAS, J. M. “Pinturas inéditas en la Galicia del siglo XVI”. En: *Cuadernos de Estudios Gallegos*. XXXVIII, 103, (1989), p. 241.

MEMÓRIAS PAROQUIAIS. 27, nº 36, fl. 195 PT/TT/MPRQ/27, 1758.

MONTERROSO MONTERO, J. M. “San Vicente de Os Vilares: nuevas pinturas de un antiguo maestro, siglo XVI”, En: *Estudios mindonienses*. Mondoñedo-Ferrol: (1992), 8, p. 457-469.

Parga –Igreja de Santo Estevo – G[F29]+ G[F29A] + GP[F29B] + GP[F29C]+ GP[F9D]+ GP [F29E]

Este templo de primitiva construção românica, tem no entanto toda a fachada e parte edificada no século XVIII, aparentemente adaptada à antiga construção. Sendo visível do exterior as zonas do românico por onde percorre a cachorrada. Tem uma nave rectangular e uma capela-mor de feição quadrada. É um lugar de grande tradição histórica. Próximo existe uma antiga cidadela que segundo dizem era para vigiar o caminho que unia Lucus Augusti com Flavaia Brigantium.

Localização das pinturas: G[F29A]

Parede fundeira da capela-mor, tem dois estratos de pintura, com o tema da Anunciação; Ao centro da parede fundeira na zona da fresta temos, Cristo em Majestade. Parede esquerda e parede direita da nave e Arco Triunfal representam-se Cenas da Paixão.

As pinturas: distribuição e descrição

A parede fundeira da capela-mor, apresenta dois estratos de pintura com o tema da Anunciação, de duas campanhas cronológicas. O estrato mais recuado no tempo apresenta largas ausências de argamassa pictórica, sendo praticamente só visível (nosso lado esquerdo) parte da zona onde se tem a leitura do Anjo S. Gabriel. O lado direito desta primeira Anunciação, onde estaria a Virgem encontra-se fragmentos muito dispersos tornando-se impossível a ideia sobre a restante composição. Apesar que esta cena pela situação de S. Gabriel, estaria numa colocação muito alta. Ao centro está representado Cristo em Majestade. Nesta imagem não pudemos confirmar se tal pertence à mesma época cronológica do primeiro estrato da Anunciação ou se é de uma época intermédia. Somente com meios técnicos teríamos resultados mais seguros. Em

relação ao último estrato da Anunciação, este apresenta quer o Anjo S. Gabriel como a Virgem razoável observação. Na nave direita, lado do Evangelho temos a cena de Jesus a Caminho do Calvário. Onde se destaca a figura de um esbirro que bate, revelando uma expressão acentuada. A figura de turbante é Simão de Cirene ou o Cireneu. Na parede esquerda do Arco triunfal temos o Calvário, não sendo possível analisado devido à sua deterioração. Do lado direito do Arco triunfal, temos a Lamentação e na parede da nave lado da Epístola a Ressurreição. Verifica-se que toda a área superior do Arco triunfal e parte das naves ainda têm restos de argamassas pictóricas de padrões correspondentes à última campanha cronológica da Anunciação.

Ensaio comparativo e iconográfico: [F29B]

No registo que se evidencia, de um modo muito especial é parte da imagem do Anjo S. Gabriel. [F29B] A sua representação demonstra uma plasticidade muito delicada, por via de uma linguagem linear muito determinada, que poderia ter sido de origem ou que o artista não teria acabado, ou até que a matéria pictórica se tenha dispersado. Deste modo o Anjo aparentemente de pé, corpo de perfil, o seu braço ergue-se ao lado do peito apontando à Virgem com a mão direita. Sendo visível na sua mão esquerda a filatória com a saudação angélica. A sua colocação lateral parece estabelecer paralelismos com a iluminura Francesa do século XIV. A comparação com o Anjo da igreja de Outeiro Seco também se faz sentir. Em relação à Anunciação da igreja de Meijinhos, não é possível dada a destruição da pintura, no entanto pela filatória trata-se de um esquema já do século XVI. [F29A] Na nave com as cenas da Paixão de Cristo, chama a nossa atenção é a imagem de Cristo a caminho do Calvário por nos lembrar do mesmo tema na igreja de S. Estevo de Paderne, situada também na parede da nave do lado do Evangelho. Pelo mesmo tipo de composição e semelhança de expressões, possa ser do mesmo pintor. Onde certas figuras possam relacionar com

o pintor Quentín Metys, no *Ecce Homo*, do Palacio Ducal de Veneza. A cena da Lamentação, apresenta detalhes muito interessantes ao nível das vestes, que temos dificuldade numa leitura mais rigorosa pelas lacunas existentes. No remate da composição e de outras aparece uma barra decorativa próxima do padrão da igreja Santa Maria dos Anjos de Monção e da Capela de Santa Clara de Valença (igreja Santa Maria dos Anjos). As semelhanças aproximam-se mais pelas soluções cromáticas serem as mesmas, fundo escuro ou preto sobre fundo amarelo ocre. **[F29D]** No registo da *Ressurreição* atendendo à distribuição das personagens e situação de Cristo, consideramos as composições muito equivalentes, talvez de fontes de criatividade comuns. Em relação à igreja da Bemposta Cristo tem uma parte destruída assim como uma parte da cena da zona superior. **GP[F29E]** Em ambos os casos Cristo emerge do túmulo e só podemos ver os soldados que estão de guarda que normalmente dormintam. Tanto na *Ressurreição* de Parga como da Bemposta, Cristo aparece com dois soldados de cada lado. Havendo variantes em relação à representação dos mesmos. No entanto podemos ver as atitudes passivas normalmente comuns, mas com destaque de fardas diferentes entre as duas representações. Os dois exemplos quer de Dürer como de Fernando Galego podem ter servido de modelo de inspiração para as composições.

Dimensão das pinturas:

Anjo S.Gabriel – 70 X 50 cm (?) – 1ª Campanha

Cristo em Majestade – 190 X 180 cm

Anjo S.Gabriel – 190 X 130 cm - Virgem 190 X 130 cm (?) – 2ª Campanha

A Caminho do Calvário – 130 X 140 cm

Lamentação – 180 X 150 cm

Ressurreição – 180 X 220 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

Pintor da primeira Anunciação, de inspiração assente em manuscritos, ou gravuras talvez de origem francesa. A sua cronologia andarà por volta do século XV. A Anunciação da último estrato, andarà nos meados do século XVI. Correspondendo a este estrato e mesma campanha, estariam a tapar as pinturas do Arco triunfal, pois ainda são visíveis fragmentos de padrões dessa argamassa pictórica. Em relação às cenas da Paixão de Cristo, devem corresponder ao segundo terço do século XVI.

Bibliografia:

CAETANO, J. I. “Motivos Decorativos de Estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal, Relações entre Pintura Mural e de cavalete”. Director: Vitor Serrão. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, Instituto de História da Arte, Lisboa, 2010, p. 192. Disponível em Web: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/2829> [28/03/2011].

FERREIRA ALMEIDA, C.A. *A Anunciação na Arte Medieval em Portugal*. Porto: Estudo Iconográfico, Instituto de História de Arte, 1983.

GARCIA IGLESIAS, J. M. *La Pintura en Galicia durante la Edad Moderna: El siglo XVI*. [Resumen de la memoria presentada para la obtención del grado de Doctor]. Santiago de Compostela: Servicio de Mecanización de la Universidad de Santiago de Compostela, 1979, p. 27-29.

GARCIA IGLESIAS, J. M. *La Pintura, Francisco Rodríguez Iglesias, Galicia en la época del Renacimiento*. Coruña: Hércules de Ediciones, S.A., (1993), Tomo XII, p. 443.

INVENTARIO ARTÍSTICO de Lugo y su Provincia. (por Elías Valiña Sampedro y outros). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio Nacional de Información Artística Arqueológica y Etnológica, 6 volumes. 1975-1983, p. 67-69.

Peredo dos Castelhanos – Igreja de São Julião - P [F30] + GP [F30A]

Este templo foi construído em 1563 e encontra-se numa pequena aldeia situada num vale, envolta por montanhas e encostas plenas de amendoeiras, oliveiras e vinha.

As origens desta povoação são interessantes como descreve Pinho Leal (1875:669): «*Muitos séculos esteve esta povoação deserta e abandonada; pois sabe-se que só tornou a ser povoada, em 1530, sendo os seus primeiros moradores, oito castelhanos, que da villa de Frexenêda (Castella) vieram então povoar este lugar, que por isso se chamou Perêdo dos Castelhanos*».

Localização das pinturas:

As pinturas existentes localizam-se no Arco triunfal do lado da Epístola. Também existe um fragmento do lado do Evangelho, que consideramos estar fora do nosso estudo.

As pinturas: distribuição e descrição

Quanto às pinturas murais que se conservam na parede do arco triunfal, junto da Epístola identificamos como sendo ao centro S. Pedro, à sua direita Santo André e S. Paulo à sua esquerda. [F30]

Estas pinturas distribuídas numa simples linguagem de tríptico onde na zona superior consiste uma figura sentada. Fazendo lembrar uma referência de frontispício, o que marca a fonte de inspiração nesta painel pictórico. Todo esse espaço está definido por linhas essenciais de formulação para acomodação das personagens. Sugerindo ao centro um reforço de linguagem plástica com o modelo perfeito de cadeiral. O estilo do alçado é marcado por duas formas rectangulares simétricas que se unem, assinalando o simbolismo da elevação. Aqui encontra uma relação de peso, colocação, direcção, massa e cor. Tudo está na representação de S. Pedro, com as mãos

enluvadas em sinal de respeito. No seu lado direito vemos Santo André com larga túnica e manto, apoiado frontalmente à sua cruz em aspa. A leitura de toda a pintura nem sempre se torna fácil, dado a irregularidade da camada pictórica.

A figura mais danificada situa-se à esquerda de S. Pedro. Será possivelmente o Apostolo S. Paulo. Este apresenta configuração muito aproximada à sua iconografia de rosto magro e comprido, de barba escura e fina. Sua túnica é detectável pela cor vermelha e largo manto claro. Ao contemplarmos este conjunto somos de imediato captados pela presença frontal de S. Pedro, distinguido pelo seu cadeiral, vestes e atributos. Sendo lembrado como personagem máxima da igreja depois de Cristo. A representação destes três Apostolos tem sido muito comum e reforça os episódios da História da Cristandade pelos mares da Galileia. Ainda há cerca de um ano, todos estamos lembrados com a descoberta de uma pintura mural, na catacumba romana de Santa Tecla, datada da segunda metade do século IV, com os Apóstolos Pedro, Paulo, André e João.

Ensaio comparativo e iconográfico: [F30A]

Ao enfrentarmos esta pintura, muitas ideias e comparações saltam à vista, num contexto peninsular. O conjunto dos três personagens em situação frontal transmite a ilusão de um retábulo possivelmente inspirado em exemplos flamengos. Revela uma pincelada mesclada, com aproximações à pintura de S. Pedro da Catedral de Santiago. A leitura ao rosto de S. Pedro não tendo total nitidez, sentimos certas afinidades estéticas de uma matriz já conhecida. Interessante verificar que a figura de S. Pedro da Capela da Assucena, apresenta luvas brancas, (como na pintura de Grão Vasco) e veste vermelha. No fresco Transmontano S. Pedro, apresenta-se de mãos enluvadas de vermelho escarlata e indumentária ocre. Sua mão direita domina a cena, num gesto comum de bênção, conferindo respeito. Estas comparações são passíveis de levantar

questões. No rosto de S. Pedro da Capela Assucena e de Peredo, não são os olhos místicos, profundos de S. Pedro de Grão Vasco. Atendendo às semelhanças directas, ambos transmitem olhos expressivos, penetrantes em linha de comunicação para o observador. Este fresco resulta possivelmente do fascínio cristão recolhido na imagem da Capela da Assucena da Catedral, num tempo de devoção dos caminhos de Santiago.

Contudo, em função dos elementos analisados consideramos provável uma diferença cronológica de ± 23 anos entre os dois frescos. Quando a iconografia não é demasiado rigorosa permite ao pintor realizar a cena dentro do momento da sua espontaneidade.

Luís Casimiro (2005: 177) procedeu a uma elaborada interpretação sobre a pintura que pela sua importancia decidimos transcrever:

«La pala que representa al apóstol San Pedro constituye una de las grandes óperas primas del Renacimiento portugués existente en el norte de Portugal. El primer líder de la iglesia sentado en su cátedra pontifical de formas arquitectónicas típicamente renacentistas ocupa el centro de la composición, estableciendo una relación con la basílica de San Pedro de Roma».

Dimensão das pinturas:

Conjunto triptíco da pintura – 240 X 150 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

Possivelmente artista a trabalhar entre Portugal e Galicia. A pintura de Peredo deve ter sido realizada entre 1563 e 1565. Finalmente segundo pensamos devido à sua localização no templo, esta pintura deve ter sido da responsabilidade dos paroquianos.

Bibliografia:

ABREU, C d'. "A Confraria e Irmandade de Santa Cruz do Peredo dos Castelhanos, Os estatutos e o património artístico (1618-1873)". En: *Revista Campos Monteiro, história, património e cultura*. Torre de Moncorvo: (2009), Palimage, 4, p. 8-11.

CASIMIRO, L. A. Renacimiento y Manierismo en el norte de Portugal. En: "*Pintura y Escultura*". Vigo: Nova Galicia Edicións, (2006), p.167-207.

CORREIA, V. *Pintores Portugueses, dos séculos XV e XVI*. Coimbra: 1928.

FERREIRA DE ALMEIDA, C. A. *Vias Medievais Entre - Douro-e-Minho*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 1968, CD. DI308.

MEMÓRIAS PAROQUIAIS. 28, 144, fl. 1040, 1758.

"He orago Sam Juliam Santo de muntos ¹⁵/ milagres, tem três altares um do o<ra>go que ¹⁶/ he altar mor e outro de Nossa senhora do ro¹⁷/zario e outro de sam Pedro, e nam tem na¹⁸/ve alguma; tem huma Irmandade que ¹⁸/ hé da santa crus".

PINHO LEAL, A. S. A. B. *Portugal Antigo e Moderno – Diccionario*. V, VI, Lisboa, 1875, p. 668-670.

RÉAU, L. *Iconografia del arte Cristiano*. Alcoba, D. (trad.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, Tomo 1, 2, 2ª ed. p. 327-329.

RODRIGUES, D. *Grão Vasco. Pintura Portuguesa del Renacimiento c. 1500-1540*, (Catálogo de la exposición). Salamanca: Consorcio Salamanca, 1ª edição, Museu Grão Vasco, 2002.

VASCONCELLOS, J. *Pintura Portuguesa, nos séculos XV-XVI*. Coimbra: 1929, p. 29.

Prado – Igreja de São Nicolao - G [F31] + GP [F31A] + GP [F31B] + GP [F31C]

Nada conseguimos saber sobre a história deste templo, no entanto pelos vestígios foi alvo de várias épocas construtivas a fim de obter espaços em anexos. A construção principal tem uma só nave rectangular e uma pequena capela-mor quadrangular.

Localização das pinturas: [F31]

Quando há cerca de seis anos na tentativa de restauro do retábulo foi encontrada esta pintura na parede fundeira da capela-mor;

A pintura teve a orientação técnica de Marta Becerro Manso, M^aMar Sobrino del Rio e Ruth Soubrier Benavides.

As naves e o Arco triunfal desta igreja estão preenchidos de pinturas murais que narram a vida de Cristo, da Virgem e de Santos. No entanto estas pinturas não apresentam boa visibilidade para uma leitura rigorosa o que é fundamental para o nosso estudo. Limitamo-nos a considerar o registo D, que se encontra na espessura do Arco triunfal do lado da Epístola. Assim como nos dedicamos a observar a pintura da parede fundeira, correspondente: A, B, C; das nossas fichas.

As pinturas: distribuição e descrição [F31A]

Da esquerda para a direita: um bispo (vestindo alva e sobre ela uma casula; na cabeça uma mitra; abençoa com a direita e rege um báculo com a esquerda); N^aS^a sentada [com o Menino?], coroada por 2 anjos; um papa (veste alva e sobre ela uma casula; na cabeça a tiara; sustenta com a direita um livro e sobraça uma cruz pastoral com três trastes).

Em relação à pintura isolada na profundidade do Arco triunfal, temos um fragmento de Adão e Eva, que se situa a partir da imposta para cima.

Ensaio comparativo e iconográfico:

A composição da parede fundeira apresenta um registo de linguagem retabular subdividida em três espaços, simulando um tríptico para realce das respectivas personagens. Torna-se uma solução comum quando normalmente os templos são pequenos. Por essa razão entendemos comparar com a Capela de Cortes, de Vila Nova da Cerveira. Apesar que aqui o artista colocou ao centro um descimento da Cruz ou Pietá ou Lamentação. Pois o Anjo da nossa direita parece segurar um dos cravos que pregavam Jesus à Cruz. A cruz está nua. Um homem ajoelhado, na parte inferior à nossa esquerda, parece segurar o corpo morto de Jesus este corpo estaria nos braços de Maria? É muito possível, dada a imagem da Pietà atrás referida. No nosso lado esquerdo (lado do Evangelho), está representado S. Cipriano, o padroeiro que contempla a cena. Existe sempre a obrigação de criar uma barra decorativa a limitar a composição, a fim de valorizar e destacar o conjunto. Ainda na [F31A] podemos ver uma fresta da igreja de S.Torcatto, com o mesmo desenho de friso da igreja do Prado. Vamos também encontrar semelhanças neste tipo de composição na Capela de Santa Clara de Valença. Mas outra ligação foi para nós entusiasmante em relação a pinturas da igreja de S. Torcatto de Guimarães.[F31B] A pintura da cabeça de S.Torcatto, parece ter saído da mesma paleta da igreja do Prado. Deste modo cabe-nos perfeitamente pensar terá sido o mesmo autor ou oficina? Circundando a mitra do Santo podemos ver um nimbo dourado que representa sinal de Santidade.

O tema “Adão e Eva” apesar de muito reduzido marca bem os possíveis paralelismos com as gravuras donde teria partido o ponto de inspiração, quer para a igreja do Prado como para a igreja da Malhada Sorda. [F31C]

Dimensão das pinturas:

A, B, C; Conjunto da pintura/parede fundeira – 230 X 320 cm

D- Adão e Eva – 85 X 45 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

A pintura de Adão e Eva, resta quase um simples registo, mas no entanto é uma sobrevivência preciosa, que pensamos possa ter sido da primeira campanha pictórica nesse templo. Talvez se possa considerar dos inícios do século XVI.

Em relação à pintura da parede fundeira, o pintor teve como base de orientação uma possível gravura. Apesar que era comum esse tipo de composição, quando havia a ideia de colocação de pinturas de Santos a ladearem um tema central, o que acontece neste caso da igreja do Prado como na igreja de Cortes, em Vila Nova da Cerveira. Partindo da observação podemos considerar ainda do primeiro terço do século XVI. Tomando em consideração as pinturas das naves realizadas muito depois.

Bibliografia:

SUÁREZ-FERRÍN, A. P. “La iconografía medieval en los murales gallegos de los siglos XIV, XV y XVI”. En: *Anuario Brigantino* Betanzos: 2005, 28, p. 303-350.

Requeixo – Igreja de Santiago – G [F32] + GP [F32A]

Edifício românico do século XII, com alterações arquitectónicas através dos tempos. Tem nave rectangular e abside com cabeceira semicircular. Sacristia adossada ao alçado sul da nave e tramo inicial da ábside, em duas fases construtivas. No exterior podemos ver a cabeceira testemunho mais antigo, com a respectiva cachorrada românica.

Localização das pinturas: [F32]

A pintura mural existente localiza-se na zona da ábside central e zona inferior. Separada do conjunto central uma cena na abóbada lateral. Espaço circundante à fresta central.

As pinturas: distribuição e descrição

Estas pinturas têm como tema fundamental “*Adão e Eva*”. Em função das fichas apresentadas, temos o seguinte programa iconográfico, na leitura da esquerda para a direita; Designamos a letra A, Deus insuflando o “espírito da vida” em Adão. Com a letra B, Criação de Eva da Costela de Adão. Na letra C, Deus falando com Adão e Eva; Em D, Eva dando o fruto proibido a comer a Adão. Relativo à letra E, temos o Anjo com a espada de fogo à porta do paraíso com Adão e Eva. Na Zona A2, o espaço circundante da fresta conserva dois estratos pictóricos de duas épocas cronológicas. O estrato de leitura visível deve ter sobrevivido de uma camada pictórica. Os motivos decorativos estão dispostos simetricamente numa única cor, contrastando com o fundo de uma só cor.

Ensaio comparativo e iconográfico: [F32A]

Ao analisarmos as pinturas de Requeixo e da Malhada Sorda, sentimos que apesar de terem sido realizadas com certas diferenças de tempo, as fontes de inspiração foram praticamente as mesmas. As composições são equivalentes dando o mesmo peso iconográfico nas respectivas cenas. Desse modo no registo narrativo de autor alemão anónimo do século XV, como outros registos da mesma temática, as pinturas geralmente seguem a mesma orientação compositiva. Pensamos também para este ciclo narrativo que muito tenha contribuído as ilustrações de manuscritos, no caso da Bíblia moralizada, do século XIII, criado em Paris.(WALTHER, 2005:159).

O motivo decorativo de composição simétrica, com vegetação e enrolamentos, apresenta toda a linguagem artística do Renascimento. Como tal encontramos afinidades formais no silhar da igreja de Caminha. Este tipo de reportório de elementos joga muito entre o positivo e negativo. Aplicando-se em zona de barras ou ornamentação continuada.

Dimensão das pinturas:

Pintura E – 175 X 125 cm

Silar da igreja de Caminha – 37 X 35 X 54 cm

Ensaio de Filiação e cronologia

Mestre anónimo. Partindo da observação podemos considerar as pinturas de Requeixo por volta de 1565. Enquanto em Malhada Sorda andarás no segundo terço do século XVI.

Bibliografia:

AFONSO, L. A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009, p. 423.

CAETANO, J. I. “Motivos Decorativos de Estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal, Relações entre Pintura Mural e de cavalete”. Director: Vitor Serrão. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, Instituto de História da Arte, Lisboa, 2010. Disponível em Web: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/2829> [28/03/2011].

GARCIA IGLESIAS, J. M. Pinturas Murais de Galicia. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989, ficha XI, 13.

INVENTARIO ARTÍSTICO de Lugo y su Provincia. (por Elías Valiña Sampedro y outros). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio Nacional de Información Artística Arqueológica y Etnológica, Tomo, V, Madrid, 1983, p. 328.

STRAUSS, W.L. The Illustrated Bartsch, German Book Illustration, before 1500, (part I: Anonymous Artists 1457-1475). New York: 1981, p. 26.

WALTHER, I.F. y WOLF N. Obras maestras de la iluminación: Os Manuscritos más bellos del Mundo desde el año 400 Al 1600: Codices Ilustres. Köln: Taschen Benedikt, 2005, p. 157-159.

San Clodio – Igreja de Santa Maria do Mosteiro - G [F33] + GP [F33A] + GP [F33B] + GP [F33C] + GP [F33D] + GP [F33E]

Mosteiro da ordem cisterciense envolto por uma paisagem agrária, principal riqueza para a sua subsistência, destacando-se o cultivo da vinha. A cabeceira da igreja mantém o seu traçado original, contrastando com a fachada motivado por alterações arquitectónicas através dos tempos. O seu interior de três naves, com ábside e dois absidiolos destaca-se (à época das pinturas) toda a decoração na espaço sagrado do templo.

Localização das pinturas: [F33]

A pintura mural existente localiza-se em toda a zona da ábside.

As pinturas: distribuição e descrição

O tema do *Juízo Final* ocupa toda a área da semicircunferência da ábside. Na zona inferior com leitura da esquerda para a direita temos; *São Sebastião* e o *Calvário*. É sobretudo neste espaço de parede na convivência com as três frestas, que se constata que o plano dos murais foi cuidadosamente bem elaborado. Existe uma valorização pictórica criando barras decorativas e aplicando ao mesmo tempo as cenas de *São Sebastião* e o *Calvário*. Aliás, tornam-se evidente as ligações formais da composição para pertencerem a um todo. Tudo isso levado em conta a luminosidade que entra pelas frestas, dando a possibilidade de uma leitura para a pintura, que tinha obrigatoriamente transmitir rigor, sensação espiritual e estética.

Ensaio comparativo e iconográfico: [F33A]

A representação de *S. Sebastião* tem sido muito comum, com diversas variantes na apresentação do Santo. Talvez por ser considerado um dos santos mártires de maior

importância pelos seus poderes de salvaguarda contra a epidemia da peste. O gosto varia consoante o poder criativo do seu autor, no entanto o rosto do santo normalmente tem feição jovem e reflecte quietude perante tal suplício. Também existe um paralelismo quase directo entre as gotas de sangue de Cristo do Juízo Final e as gotas que escorrem no corpo de S. Sebastião. Era comum a ligação entre a imagem da sagitação de S. Sebastião e a do Cristo crucificado. No confronto com o santo da igreja de Cête, ambos estão crivados de setas, tem os dois braços atrás das costas e o modelo de calças descaído é muito semelhante. Muitas estampas peninsulares apresentam o Santo cravado com cinco flechas, aludindo às cinco chagas de Cristo. Enquanto na tradição popular, as feridas do Santo eram relacionadas com as de Cristo.

Achamos curioso a aproximação com a escultura, onde não seria nada de admirar, dado ter havido larga produção portuguesa de imagens em calcário policromado durante o século XV e XVI. Uma arte móvel que facilmente levaria a outras paragens onde o modelo poderia servir de cópia para outras linguagens artísticas. Os dois exemplos que apresentamos é meramente ilustrativo, pois um está no Museu de Arte Antiga de Lisboa, o outro está na pequena aldeia do Botão, do distrito de Coimbra. Como a Capela de S. Sebastião foi reparada recentemente, a escultura também sofreu um repinte como podemos ver.

Em relação ao tema do *Calvário*, consideramos *lamentação* em ambos os registos, temos de nos limitar na nossa observação, no entanto as diferenças na paleta cromática são significativas. **GP[F33B]** Verifica-se nas expressões das “*Virgens*” o sentimento profundo, que o autor conseguiu transmitir nesse contido espaço. No **GP[F33C]** detalhe da Crucifixão temos uma leitura razoável dos vários rostos, as Santas Mulheres, na accionada técnica da pincelada, como recurso à imaginação condicionada pela personalização das figuras. Toda esta harmonia na conjugação de tons, dando a modelação dos fáceis, denunciam as relações possíveis do seu autor.

Outra referência simbólica é notável o cabelo de Maria Madalena dando um sentido de movimento em relação às figuras. Dentro dessa conjugação formal são as delicadas pincelas curvas e continuadas, que transmitem o penteado. Consideramos também que este ângulo é o ponto máximo da qualidade artística e estética da obra. Sobre este registo ainda nos reportamos a detalhes de ligação com a escola de Siena **GP[F33D]**. Tal como em outras imagens **GP[F33E]** onde desenhos de indumentárias têm paralelismos, como na pintura do manto de *S. Tiago* de Valadares. Finalmente, na zona superior da cena, apesar da localização de Longinos não ter boa leitura, podemos ver o centurião e a sua lança, num gesto comum à obra de Vasco Fernandes, que este faz com a mão esquerda, na ajuda por perto do seu ajudante. O mesmo se passa na Catedral de Ourense cujo tema referimos na altura. Como foi tratado anteriormente e dadas as semelhanças, consideramos que certamente foi obra do mesmo artista.

Dimensão das pinturas:

Difícil de determinar.

Ensaio de Filiação e cronologia:

Sabemos que o retábulo foi obra do pintor Pedro Vázquez Alonso em 1589, segundo referiu Pérez Contanti.

Ao analisarmos esta obra total, ficamos francamente emocionados por sentirmos que tínhamos recuado no tempo, até à última mão do artista. Estávamos perante uma pintura mural que passados cerca de cinco séculos, conservava a sua frescura e originalidade.

A pintura pode ter sido projectada a partir das reformas introduzidas com dependência da congregação de Castela. Apontamos até 1530, na esteira das vontades dos Reis Católicos. Possivelmente nos contactos monacais relacionados com a ordem, por via específico no conhecimento de oficinas e artistas. Existem aragens

provenientes de várias fontes artísticas nomeadamente ao Gótico hispano-flamenco. Segundo informação na leitura de P. Samuel Eijàn⁸³, consideramos que a referida pintura do *Juízo Final* foi realizada no cumprimento da dominação de igreja de San Salvador, fazendo todo o sentido. Durante a segunda década do século XVI, houve várias movimentações de responsáveis monacais, assim como foram realizadas obras posteriores a 1537 e a mudança de Orago de San Salvador para Santa Maria, dado a forte veneração que sempre se sentia da parte dos monges. Desse modo a pintura ficou resguardada com o retábulo até aos nossos dias.

Bibliografia:

AZEVEDO, C.A.M. “O Mártir: corpo ferido na árvore, catálogo da exposição comemorativa dos 500 anos da festa das fogaceiras em honra de São Sebastião”. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, 2005, p. 26-27.

GIORGI, R. Santos. MUÑOZ DEL RIO, C. (trad.). Barcelona: 2002, p. 326.

GONZÁLEZ GARCIA, M.A. “El Císter En Ourense”. En: Ourense. Ourense: Siglo XXI, (2009), Año 3, 17, p. 88-91.

GOY DIZ, A. O mosteiro de San Clodio de Leiro. FARIÑA BUSTO, F. (director da colección). Ourense: 2005, Fundación Caixa Galicia, Serie: Guias do Património Cultural, 10, p. 42.

MONTERROSO MONTERO, J. M. “Las artes figurativas en los monasteriales cistercienses gallegos durante la Edad Moderna”. En: Arte del Cister En Galicia y Portugal. Rodrigues, J.; Valle Pérez, X. C. (coord.). A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza/Fundação Calouste Gulbenkian, (1998), p. 376-431.

PÉREZ COSTANTI, P. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Santiago: Imp., Lib. y Enc. del Seminario C. Central, 1930, p. 542.

⁸³ P. Samuel Eijàn, *Historia de Ribadavia y sus Alrededores*, 1920, p. 356

Santa Leocádia – Igreja Matriz – P [F34] + GP [F34A]

Templo românico do século XII, situado a dezasseis quilómetros de Chaves, pertenceu ao Arcebispado de Braga, está classificada como Monumento Nacional.

Localização das pinturas:

Em ambas as paredes das naves, esquerda e direita e arco triunfal. Na zona da capela-mor, lado esquerdo e direito e parede fundeira (lado do Evangelho e lado da Epístola).

As pinturas: distribuição e descrição [F34]

Parede fundeira – lado do Evangelho: *S.Pedro*

Parede fundeira – lado da Epístola: *S.Paulo*

Na parede esquerda do Arco triunfal ; *Martírio de S.Sebastião*;

Na parede esquerda da Nave, lado do Evangelho - *S. Cristovão; Missa de S.Gregório*;

Na parede direita da nave, lado da Epístola;

S.Miguel Arcanjo, Lamentação; Santa Marta;

Na parede direita do Arco triunfal -.

Na capela-mor, lado esquerdo – *Visitação; Massacre dos Inocentes*;

Na capela-mor, lado direito da Epístola - *Anúncio aos pastores, Purificação de Nossa Senhora-Apresentação no Templo; Fuga para o Egipto*;

Parede fundeira- *S.Pedro (lado do Evangelho)- S.Paulo (lado da Epístola)*

Ensaio comparativo e iconográfico: [F34A]

O programa iconográfico das pinturas desta igreja tem alguma complexidade, dado ter havido no mínimo duas campanhas para execução das mesmas.

A representação de *S.Cristovão*, em destaque pela sua grandeza como habitualmente, situa-se em frente da entrada do templo. inspirado numa miniatura ou numa tapeçaria.

Em termos de comparação, com a Capela de Sancti Spirit, à cena da “*Lamentação*” da igreja de Santa Leocádia, numa visão global transmitem uma relação de certo modo semelhante. Apesar das composições se projectarem em espaços de características diferentes e com limitações. Em Santa Leocádia o pintor deu prioridade à barra decorativa, o que permite alguma ilusão na leitura da cena. Nota-se uma dedicação exagerada no tratamento desse limite decorativo, chama a atenção, no entanto a composição fica neutralizada. Pela realidade aparente desse padrão, no modo como qualifica as formas através da cor, (*tromp'œil*) pode ter havido inspiração a partir de modelos executados em pedra, que são muito comuns em catedrais sobretudo da Galícia, tornando-se um desafio para a sua execução. Ao analisar as duas composições, verificamos que a inclusão da cruz ficam exactamente equivalentes. No entanto a da Capela de Sancti Spirit, teve espaço para o prolongamento do braço e ainda com a tabuleta/inscrição, enquanto que no outro caso ficou só a insinuação. A figura da Virgem apresenta nos dois casos certos paralelismos, encontrando-se ao centro numa escala destacada em relação às outras figuras. São evidentes até alguns detalhes na marcação das fisionomias das Virgens, assim como o respectivo manto. Podemos observar Cristo também na mesma situação sobre os joelhos de Maria, seu pano de pureza (*Perizonium*) tem quase o mesmo modelo. Uma diferença pode contradizer o nosso pensamento, em relação à colocação e preferência nas figuras, mas pode ter havido uma razão simbólica na selecção da composição. Como a pintura harmoniza o arco do sepulcro de don Alonso Sánchez de Moscoso, a composição foi determinada com o sentimento religioso das Santas Mulheres aos pés de Cristo e S. João Evangelista do lado oposto. Também S. João tem acentuadas ligações no tratamento

das vestes. Uma barra decorativa na profundidade da parede percorre todo o conjunto, numa linguagem de motivos decorativos próprios do renascimento. As cores utilizadas não se afastam muito, até denota um campo de intenções que seriam mais de aproximações que de afastamentos. A cena da *Lamentação* de Santa Leocádia situa-se na nave direita, lado da Epístola, que normalmente estas pinturas eram da responsabilidade dos paroquianos, enquanto a decoração da capela-mor pertencia ao padroado. (Bessa, 2007:302) Julgamos que as composições eram escolhidas por diversas motivações, em função sobretudo de quem as realizava e do gosto ou sentimento de quem as encomendava. Estes murais foram recentemente restaurados por equipas técnicas, que tornaram possível a leitura a todo o vasto programa iconográfico. Nada mais sabemos para além do estilo destas pinturas apresentando grandes afinidades, quanto ao tema da *Lamentação*.

Dimensão das pinturas:

Lamentação – Santa Leocádia – 80 X 115 cm (?)

Lamentação – Capela Sancti Spirit 150 X 170 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

A linguagem de estilo encaixa-se perfeitamente no Gótico Hispanoflamenco. Seria muito possível tratar-se do pintor Sixto de Frisia (?), que tenha trabalhado entre Galicia e Portugal. Partindo da observação podemos considerar do primeiro terço do século XVI.

Bibliografia:

AFONSO, L. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009. p.625-633.

BESSA, PAULA. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M. FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007.p.301-318.Disponível em Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> - [23/10/2009].

CAETANO, J. I. “Motivos Decorativos de Estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal, Relações entre Pintura Mural e de cavalete”. Director: Vitor Serrão. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, Instituto de História da Arte, Lisboa, 2010, p. 136-137.

Disponível em Web: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/2829> [28/03/2011].

GARCIA IGLESIAS, J. M. “Contribución al estudio artístico de la Catedral de Santiago en el siglo XVI: La pintura”. En: Cuadernos de Estudios Gallegos. Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Padre Sarmiento, (1980), Tomo XXXI, 93-94-95, p. 275-278.

GARCIA IGLESIAS, J. M. *Pinturas Murais de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989, ficha VI, 7.

Santiago de Compostela – Catedral – G[F35]+ GP[35A]+ G[F35B]+ GP[F35C]+ GP[F35D]+ GP[F35E]

Capela de Nossa Senhora da Assucena ou de S. Pedro

Ainda poucos anos passaram quando se descobriu na parede do absidiolo desta capela uma pintura mural em todo o espaço. Um caso estranho, de fenómenos curiosos, dado situar-se logo ao lado da Porta Santa. O certo é que a sua existência esteve escondida pela cal branca e ornamentada com o retábulo.

As pinturas: distribuição e descrição

O conjunto pictórico revela um programa iconográfico previamente pensado e projectado em adaptação com o modelado da arquitectura do absidiolo.

A relevância compositiva é dada pelo centro da abóbada relacionado com o tema, dedicado a S. Pedro. O Santo está acompanhado de diferentes personagens de relevo eclesiástico e distinção hierárquica. À direita de S. Pedro destacam-se Figuras de Bispos e Cardeais. No lado esquerdo Figuras laicas com indumentárias longas de linhas direitas, marcados por panejamentos verticais. Onde se evidencia o doador em reduzida escala, com valores cromáticos em tons escuros.

A cena desenvolve-se como um espaço triangular entre o núcleo das figuras e o ponto alto do cadeiral. Numa visão mais nebulosa transporta-nos a um tríptico. “*S. Pedro in Catedra*” é a representação directa desta narrativa artística.

Também na zona inferior na parede do lado do Evangelho temos as figuras de São João Baptista e de Santiago Maior. Na parede oposta do lado da Epístola é a representação de Saulo. Na interligação dos registos inferiores das paredes com a composição da abóbada, existem elementos decorativos de carácter renascentista, no sentido de criar uma obra de conjunto. Existem quatro medalhões de retratados

identificados por Monterroso Montero, sendo de um prelado e outro de uma jovem cortesã. Era prática comum os pintores servirem-se de modelos, seguindo esse contorno fechado de “moldura” que teriam formas arredondadas e inspiravam-se em gravuras da época. No caso dos medalhões pintados, estes apresentam um tratamento de linguagem em *trompe l’oeil*, para destaque do retratado. De outro modo, para que a vista se pudesse espriar na contemplação decorativa, onde o enriquecimento plástico era a relação entre a realidade e a sociedade. Consideramos tratar-se de um local muito frequentado apesar das suas reduzidas dimensões, cujo efeito da pintura era fortemente transmitida em harmonia com o seu espaço.

Ensaio comparativo e iconográfico:

Merece toda a nossa atenção, a representação de “*S. Pedro in Catedral*”, na medida que podemos estabelecer certos paralelismos ou diferenças de estilo. Colocamos alguns exemplos que apresentam afinidades entre todos. São Pedro da capela de Santiago e a existência do caso de São Pedro de Peredo dos Castelhanos, podemos comparar na ficha **GP [F35A]**. O qual fica num caminho de referência de passagem de peregrinos a caminho ou regressados de Santiago. A composição ou o tema a realizar pelo pintor teria sempre algo de criativo por muito que fosse o tipo de encomenda. O cumprimento estava sobretudo ligado à iconografia a representar. Merece referir também as diferentes expressões individualizadas dos personagens que acompanham S. Pedro da Catedral, apesar do centro prender todas as captações emotivas e espirituais. O olhar de S. Pedro domina toda a composição, marcado pela luz do rosto assim como o gesto peculiar da mão direita. Ficamos retidos em contemplação com o contraste tonal entre a textura da barba e da pele. S. Pedro está sentado num cadeiral que supomos possa ter vindo de modelos ítalo-romanos, ao estilo do Renascimento. A sua figura e cabeça posta horizontalmente ao espaldar da cadeira,

cria as condições mais relevantes da obra, onde o pintor se concentrou para uma boa qualidade artística, com o reforço de pequenas pinceladas no tratamento de modelado.

Também nos chama a atenção as variantes decorativas e modelos através das indumentárias das personagens presentes, próprias da época do Renascimento.

Como já acima nos referimos, era normal os pintores recorrerem a gravuras para realizarem este tipo de retratos. Como o foi o caso do pintor Cristovão Lopes e de outros artistas da época que assim utilizaram este processo.

Dimensão das pinturas:

Difícil de determinar.

Todo o revestimento da abside e paredes laterais da capela.

Ensaio de Filiação e cronologia:

Possivelmente ligado a Grão Vasco ou a uma oficina próxima das correntes estéticas desse autor. Nas fichas **GP[F35D]** e **GP[F35E]** tentamos analisar os detalhes no tratamento do rosto, tiara papal e mãos enluvadas. Aceitamos que era suposto que para uma pintura na Catedral haveria um cuidado e aplicação de um mestre. Enquanto que para uma pequena igreja, o simbólico na representação do santo era a razão fundamental. Nas pinturas de Gaspar Vaz e de Vasco Fernandes, todos os detalhes estão bem marcados na definição dos elementos. Motivo sobretudo pelas capacidades da técnica do óleo sobre o suporte de madeira. Ainda em relação à capela da catedral, ocorre que a ladear S. Pedro estão algumas figuras que nos fazem lembrar presença flamenga. Partindo da observação, no seu conjunto podemos considerar do início do segundo terço do século XVI.

Bibliografía:

YZQUIERDO PERRÍN, R. “Catedral de santiago de Compostela”. En: YZQUIERDO PERRÍN, R. (coord.): *Las Catedrales de Galicia*. León: Edilesa, (2005). p. 59-103.

CARRERO SANTAMARÍA, E. “La Capilla de los Arzobispos, el Tesoro y la Torre de don Gómez Manrique En la Catedral de Santiago de Compostela”. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*. Santiago de Compostela: IX-X. (1997-1998), p. 35-51.

GARCÍA IGLESIAS, J. M. “Contribución al estudio artístico de la Catedral de Santiago en el siglo XVI: La pintura”. En: *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Padre Sarmiento, (1980), Tomo XXXI, 93-94-95, p. 271-292.

GARCÍA IGLESIAS, J. M. La Catedral de Santiago de Compostela (1516-1556). En: *El Reino de Galicia en la Época del Emperador Carlos V*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura Comunicación Social e Turismo, (2000), p. 683-684.

GOY DIZ, A. “La Capilla de Doña Mencía de Andrade de la Catedral de Santiago”. En: *Compostellanum*. Santiago de Compostela: XXXVII, (1992), 3-4, p. 603-629.

LAFUENTE FERRARI, E. *Iconografía Lusitana, Retratos Grabados de personajes Portugueses*. Madrid: Junta de Iconografía Nacional, 1941, p. 60-61.

MONTERROSO MONTERO, J. M. “Proyecto para la conservación y restauración de la pintura mural de la capilla de la Azucena”. La Coruña: Catedral de Santiago de Compostela, *Arteca, conservación y restauración S. L.*, 1998.

MONTERROSO MONTERO, J. M. “Devoción y educación: La pintura al servicio del dogma en Galicia durante el siglo XVI: (la Capilla de San Pedro de la Catedral de Santiago de Compostela)”. En: *Propaganda e Poder, Congresso Peninsular de História da Arte*. Lisboa: Edições Colibri, (2001), 27, p. 225-257.

MONTERROSO MONTERO, J. M. y FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. A *PINTURA MURAL NAS CATEDRAIS GALEGAS*. Santiago de Compostela: Tórculo Edicións, 2006, 1ªedi., p. 61-78.

RODRIGUES, D. *Pintura Portuguesa del Renascimento* c. 1500-1540, (Catálogo de la exposición). Salamanca: Consorcio Salamanca, 1ª edição, Museu Grão Vasco, 2002.

**Santiago de Compostela – Catedral – Capela de Sancti Spirit – GP[F35F]+
GP[F35G]+ GP[F35H]**

Esta Capela situa-se no braço do cruzeiro do lado norte.

As pinturas: distribuição e descrição

Na zona do arcossólio da sepultura de Don Alonso Sánchez de Moscoso, está uma pintura mural com a representação “Lamentação sobre Cristo Morto”

Ensaio comparativo e iconográfico:

Quando realizamos a ficha **GP[F34A]** encontramos paralelismos com o mesmo tema da igreja de Santa Leocádia e de Outeiro Seco **GP[35E]**. Dado que a pintura “*Lamentação sobre Cristo Morto*” da Catedral está atribuída a Sixto de Frisia, pensamos que possa ter tido colaboradores, ou oficina que se estenderia em trabalhos até ao Norte de Portugal. O contexto iconográfico inscreve-se de modo perfeito, nestes lugares de sepulcro. É evidente que o pintor tomou em consideração para a referida composição a relação espaço-forma. O centro desta obra pictórica é o ponto principal da cena, onde o corpo de Cristo transfere para fora a quem observa. A figura de Cristo sobre os joelhos de Maria contrasta com a cor do seu corpo, através da coordenação de esbatidos. Este marcado pelo sangue que escorre, transmite o poder simbólico da Paixão de Cristo. Mas Cristo não apresenta desfalecimento, nem agonia, mostra algo que cada um encontra em si mesmo, capaz de resistir a todos os males. O Manto de Maria pintado em azul ultramarino, estende-se pela sua cabeça velada de cor branca, em atitude serena com alguma contenção. Apresenta um sofrimento sofrido de um modo pacífico. À direita da Virgem, está S. João Evangelista que domina esse espaço, vestido de vermelho, em discreto gesto de ajuda. De forma a fazer equilíbrio de

conjunto temos Santa Madalena aos pés de Cristo, sendo frequente a acção de secar o sangue com os seus longos cabelos, o que não acontece nesta cena. Também a sua veste valorizada pela túnica vermelha faz consonância cromática do grupo. Um dos aspectos ao qual não foi possível realizar uma apreciação, diz respeito ao rosto de Madalena, assim como às duas figuras femininas Maria Cleofás e Maria Salomé, por se encontrarem diluídas na sua leitura. Esta obra estimula o despertar da alma, de modo a concentrar a atenção dos devotos, para a problemática da cena que o pintor executou com elevada sensibilidade. No museu da Catedral de Braga uma representação escultórica chamada “*Virgem da Piedade*” está ligado à mesma época. Apesar de ser uma peça de calcário, apresenta restos de policromia. Dessas obras referenciais, surgem com Miguel Ângelo, *Pietà*, em 1498, na Catedral de S. Pedro em Roma. Contribuindo para a grande divulgação de obras e de modelos. Também na pequena Igreja de Valadares em Portugal, existe uma pequena pintura de uma *pietà*, que devido ao encaixe do altar não sabemos exactamente a sua dimensão. Nos exemplos expostos **GP[F35G]** existe quase um constante na composição, tendo ao centro a cruz. Esta parte também do Livro de Horas de Nossa Senhora do ano 1500/1501. Existe um detalhe muito particular e que sentimos na maior parte das composições da Galícia a inclusão de muitas estrelas ou símbolos semelhantes. Pode certamente estar relacionado com o tão falado caminho das estrelas envolto pelo complemento de carácter estético. Também verificamos que várias iluminuras de origem Franco italiana, eram preenchidas com elementos de Flor de Lis outras de pequenas estrelas.

Dimensão das pinturas:

Aproximadas $\pm 150 \times 170$ cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

A pintura está atribuída a Sixto de Frisia, artista muito relacionado com Jácomo Garcia, tendo este trabalhado em 1526, na referida capela. Muito possível que a obra tenha sido realizada entre 1526/1527. O pintor Sixto de Frisia trabalhou no Real Hospital de Santiago a partir de 1523. Consideramos como alguns autores um artista de qualidade artística excepcional. O seu estilo tem todas as características de Gótico Hispanoflamenco. Toda a larga barra decorativa que circunda toda a composição de tipo zoomórfico, de linguagem “Calendieri”.

Bibliografia:

GARCIA IGLESIAS, J. M. *Pinturas Murais de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989, ficha VI, 7.

GARCIA IGLESIAS, J. M. (coord.): *La Catedral de Santiago de Compostela*. Laracha. 1993, p. 337.

MONTERROSO MONTERO, J. M. “Tramas y recursos compositivos: nuevos datos para la apreciación de “La lamentación sobre Cristo muerto” de la Catedral de Santiago de Compostela”. En: *Ruta Cicloturística del Románico-Internacional*. Pontevedra: (2005), p. 202-215.

MONTERROSO MONTERO, J. M. y FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. *A PINTURA MURAL NAS CATEDRAIS GALEGAS*. Santiago de Compostela: Tórculo Edicións, 2006, 1ªedi., p. 162.

PÉREZ COSTANTI, P. *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago: Imp., Lib. y Enc. del Seminario C. Central, 1930, p. 218-220.

Santiago de Compostela – Catedral /Museu – GP[F35I]+ GP[F35J]

Museu da Catedral:

A- Pintura Mural destacada

Tema: Anjo Músico

Filiação: Anónimo Hispano

Material: Pintura a fresco

Cronologia: Finais do século XIV

Dimensões: 880 X 700 X 200 mm

Proveniência:

Torre da Fortaleza Claustral de D. Gómez de Manrique (1351-1362)

Análise ao fresco destacado no Museu de Santiago:

Ao observar a imagem **Anjo Músico (A)** na ficha **GP[F35I]** podemos estabelecer certo paralelismo cromático com o fragmento (C) da inexistente composição temática “*Anunciação*” da Sé Catedral de Braga. As cores que eram aplicadas na época ligadas ao próprio tema e contexto de religiosidade são evidentes. Nos dois casos transparece a importância da construção linear como principal suporte para a pintura. No fragmento da Imagem **C**, realça uma representação arquitectónica de intensidade de linhas, onde nos dão a transmissão espacial do ambiente. Domina uma visão de arcos e traves, em parte por ausência de camada pictórica. Uma primorosa obra de fino trato num pequeno testemunho de um espaço de razoáveis dimensões como seria a Anunciação na fachada da Sé de Braga, antes da aplicação da galilé.

A figura do **Anjo Músico**, apresenta uma economia de meios cromáticos utilizados o que não limitou o artista na representação do traje do Anjo Músico. Pelo contrário o panejamento da roupagem do Anjo foi conseguido num jogo de valores

tonais, onde a marcação de contrastes evidencia a posição do seu corpo em associação com os braços perante o instrumento que segura.

Ensaio de Filiação e cronologia:

As afinidades entre as duas pinturas aproximam-se no encontro ou selecção da paleta de cores. Naturalmente a proveniência dos pigmentos seria a mesma ou a possibilidade de os obter estava condicionada aos mesmos artistas. Com efeito, sentimos que ambas as pinturas tinham uma composição puramente pictórica. Cronologicamente poderão pertencer à mesma época, sobretudo a nível de gostos, intenções ou unidades afins. O *Anjo Músico* pertence aos finais do século XIV, onde certamente a pintura da *Anunciação* da Sé de Braga, estaria muito próximo. No entanto alguns estudos afirmam pertencer aos meados do século XV. Também em relação ao *Anjo Músico*, estamos perante uma pintura destacada que foi consolidada. Toda essa transferência do suporte mãe, neutraliza parte da sua pureza artística. Apesar que o fragmento da *Anunciação*, está no local de origem.

Por último queremos sinalizar algo de profundamente simbólico que Cadafaz de Matos registou no seu trabalho. Referimos já sobre a peregrinação a Santiago da Rainha Santa Isabel de Portugal no ano de 1326, tendo repetido em 1335 uma nova romagem. Nesse contexto diz o autor: “*O próprio S. Tiago, segundo a lenda, foi à torre da sua Igreja repicar os sinos em sinal de regozijo por tão importante visita. Pormenor do Fólio 11º da Genealogia*”. A Torre sendo a mesma, no entanto a pintura ainda não existiria.

Bibliografía:

CABANA OUTEIRO, A. “Documentos arcebispaís no Tombo H da Catedral de Santiago”: Gómez Manrique e Lopo de Mendoza En: Cuadernos de estudos gallegos. Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento, (2003), Tomo L, p.79-89.

CADAFAZ DE MATOS, M. “Para uma Antropologia (Cultural) da Música Popular, da Literatura Oral e da Crença Divina na Orla Marítima do Douro Litoral, do Minho e da Galicia”. En: *Actas do Colóquio «Santos Graça» de Etnografía Marítima*. Póvoa de Varzim: (1986), p.152.

CARRERO SANTAMARÍA, E. “La Capilla de los Arzobispos, el Tesoro y la Torre de don Gómez Manrique En la Catedral de Santiago de Compostela”. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*. Santiago de Compostela: IX-X. (1997-1998), p. 35-51.

MONTERROSO MONTERO, J. M. y FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. *A PINTURA MURAL NAS CATEDRAIS GALEGAS*. Santiago de Compostela: Tórculo Edicións, 2006, 1ªedi., p. 161.

B – Placas com decoração de estrelas de oito pontas – Museu da Catedral – GP[F90A]

Tema:

Placas com decoração de estrelas de oito pontas com laços de quatro. Esses conjuntos têm cerca de vinte e oito elementos, destacado pelo padrão constituído por estrelas.

Filiação:

Apresenta acentuadas afinidades formais e modelos vindos da Arte ornamental da Arménia. Possivelmente com mistura de Arte Múdejar. Também vamos encontrar paralelismos muito directos com as expressões pictóricas encontradas, na Capela da Glória da Sé de Braga. Apesar que tem sido muito questionada a cronologia em relação às pinturas da Capela da Glória da Sé de Braga, pensamos que devem pertencer aos finais do século XIV.

Material:

As placas expostas no Museu da Catedral de Santiago foram placas realizadas em granito policromado. Pertencem ao conjunto do coro da obra do mestre Mateo da Catedral de Santiago de Compostela. A sua decoração é composta de estrelas de oito pontas com laços de quatro. Apresenta afinidades muito acentuadas com a parte superior da placa da Arménia. **GP[F35J]**. Talvez devido ao recurso de materiais locais, estes muitas vezes não são pintados. Apresentam vulgarmente na cor da tufa local. Todo este tipo de elementos decorativos são muito comuns em trabalhos de objectos de pequeno porte, de múltiplas funções e facilmente transportáveis.

Cronologia:

As placas de granito de Santiago de Compostela, são Séc. XIII. O exemplo que demos sobre a Arte da Arménia, pertence ao século XIII, sendo todo este material em tufa vulcânica, pedra da região. Ficamos a saber que a maior parte destes elementos e conjuntos eram policromados.

Dimensões:

20 X 20± Modulos aproximados

Proveniência:

As placas referidas foram resultado de alterações arquitectónicas que se realizaram através dos tempos, na Catedral de Santiago de Compostela.

Bibliografia:

AFONSO, L. A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009, p. 798.

CAETANO, J. I. “Motivos Decorativos de Estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal, Relações entre Pintura Mural e de cavalete”. Director: Vitor Serrão. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, Instituto de História da Arte, Lisboa, 2010. Disponível em Web: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/2829> [28/03/2011].

CHAMOSO LAMAS, M. “Arte”. En: Galicia. Barcelona: (1982), V, p. 222.

KYURKCHYAN, A. y HAWK KHATCHERIAN H. Armenian ornamental art. Yerevan: 2010.

São Torcato – Igreja românica de São Torcato – P[F36] + GP[F37]

Templo românico situado a norte de Guimarães, no percurso da peregrinação a Santiago de Compostela. A atestar a ligação a S. Tiago destaca-se no interior (no cimo do arco triunfal) uma pequena vieira trabalhada, símbolo de referência do caminho de “Santiago”. A sua construção foi assente numa antiga igreja visigótica. O dia de S.Torcato é a 27 de Fevereiro. Terá nascido em Toledo, durante o reino Visigótico. Foi Bispo de Iria Flávia (Galicia), mais tarde Arcebispo de Braga e depois Bispo de Dume. Com a invasão árabe da Península os invasores chegaram às portas de Guimarães. S.Torcato e companheiros foram martirizados. Passado longos tempos o corpo do Santo foi encontrado inalterado. Permanece no Mosteiro de S.Torcato, este construído no século XIX. Sentimos que perante toda a envolvimento e devoção sobre os companheiros de S. Tiago, não podíamos ficar imunes sobre esta figura e vila tão maravilhosa de S. Torcato. Estamos convencidos de um cumprimento devocional marcado por tradição, obrigava a passagem dos peregrinos a Caminho de Santiago. Assim constatamos *“Atendendo ao prestígio peninsular de S. Torcato e à lenda que o ligava a S. Tiago, tanto bastaria para que os peregrinos ali acorressem. O certo é que em 1501, numa carta aos cónegos de Guimarães, escrevia já o rei D. Manuel: «havemos por bem que o corpo do bem aventurado sam Turquato seja treladado a Igreja colegiada da dita vila ...»... em lugar onde ao Prior parecer bem...”*(Martins, M.,1957: 21).

Localização das pinturas:

Os testemunhos pictóricos existentes estão dispersos pelo interior, devido a transformações realizadas através de diferentes épocas. Alguns vestígios estão no

espaço da cripta da igreja. Outros as próprias paredes assim denunciam, devido a reformulações arquitectónicas realizadas como podemos constatar.

As pinturas: distribuição e descrição

Identificam-se frisos nas frestas, assim como num interessante silhar parte da cabeça de São Torcato, marcado por um nimbo circular. Também encontramos pedras da antiga construção com fragmentos pictóricos, sendo fácil identificar o martírio de Santa Catarina.

Ensaio comparativo e iconográfico:

O testemunho que apresentamos **GP[F37]** tem uma particularidade interessante quanto aos valores cromáticos tratados. Tons vermelhos e sépia por vezes comuns em várias pinturas da Galicia. Encontramos muitas semelhanças cromáticas e traçados com as pinturas da Igreja do Prado, referenciadas anteriormente. Podemos estabelecer comparações na ficha **GP[F31A]** e **GP[F31B]**.

São elementos decorativos que nos levam a aproximar da pintura de Santo Estevo de Paderne, esta com a data de 1503.

Dimensão das pinturas:

Diversas

Ensaio de Filiação e cronologia:

Talvez pintor a trabalhar entre a Galicia e Norte de Portugal. Partindo da observação podemos considerar ainda do primeiro terço do século XVI, apresentam desenho simples de fácil execução, sem marcação de perspectiva. Paula Bessa assinala

as Visitações, que tiveram lugar em meados do século XVI na referida igreja, no sentido de limparem as referidas pinturas.

Bibliografia:

BESSA, PAULA. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M. FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007, p. 472-473. Disponível em Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> - [23/10/2009].

SILLOS, S. D. “*Vida e Martírio de S. Torcato*”. Guimarães: 1998.

MARTINS MÁRIO, S. J. *Peregrinações e Livros de Milagres na nossa Idade Média* (2ªEd.). Lisboa: Brotéria, 1957, p. 21.

Sar – Igreja de Santa Maria la Mayor e Real - G[F37] + GP[F37A]

Construção medieval de grande dimensão, com três naves. Esta Ordem estará simbolicamente ligada à construção da igreja de S. Francisco de Bragança.

Localização das pinturas:

A pintura existente está situada no espaço inferior da abóbada. Apresenta vestígios de uma barra decorativa na base da abóbada.

As pinturas: distribuição e descrição

A pintura que chegou até aos nossos dias, é um fragmento da “*Virgem da Misericórdia*”. Desse modo só podemos avaliar parte da sua túnica onde predomina tons vermelhos. A pintura simula tecido adamascado de padrão largo. Também à direita da Virgem temos uma figura masculina, possivelmente um nobre ou uma personagem eclesiástica, em atitude orante. Na zona inferior, nos espaços das arcadas cegas (com uma leitura muito difusa), existem vestígios de pintura, à direita S. Agostinho e à esquerda S. Brás.

Ensaio comparativo e iconográfico:

Na folha **GP[F37A]** apresentamos o único exemplo de pintura mural que faz consonância com a de Sar, como atrás referimos, a Virgem da Misericórdia da Igreja de S. Francisco de Bragança. A indumentária é diferente, apesar de ambas terem detalhes de boa qualidade artística. Um tema de composição centralizada, define essa representação uma chamada de atenção com o significado que a mesma transporta. Apresenta por vezes uma grande pluralidade de variantes, quanto ao tratamento decorativo e desenho. Os exemplos postos na ficha **GP[F37A]** são exemplos de reduzido tamanho, que somente podem ter servido de base de inspiração. No entanto

encontramos algumas afinidades com a Virgem das Mercês, do mosteiro das Huelgas de Burgos. A pintura a óleo atribuída a Diego da Cruz, de 1485 é uma obra onde aparecem os reis católicos e os seus filhos, com outras personalidades. As aproximações que se ajustam referem-se ao vermelho da túnica e respectivo desenho dos padrões. Elementos que frequentemente permanecem durante longos tempos.

Dimensão das pinturas:

Escala grande, em função da arquitectura.

Ensaio de Filiação e cronologia:

Pela colocação de ambas as pinturas no mesmo tipo de representação, assim como pela escala denunciam que existiram pontos de contacto entre a ordem. O pequeno testemunho pictórico denuncia equilíbrio e harmonia. A pintura teria sido realizada quando o priorado passou a colegiada. A obra pictórica de Sar deve pertencer a 1546. A pintura da Virgem da Misericórdia da Igreja de Bragança deverá pertencer ao primeiro terço do século XVI. Os contactos que houve entre franciscanos da península Ibérica deram vários estudos entre si. Existe a tradição que São Francisco peregrinou a Santiago e que no regresso entrou em Portugal teria demorado alguns dias em Bragança.

Bibliografia:

AFONSO, L. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009, p. 144-155.

BESSA, PAULA. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M.

- FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007, p. 74-83.
Disponível em Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> -
[23/10/2009].
- IBÁÑEZ PÉREZ, A. C. “Virgem de la Merced con los Reyes Católicos”. En: *Testigos, Las Edades del Hombre*. Avila: Catedral de Avila, (2004), p. 409-410, p. 409-410.
- GARCIA IGLESIAS, J. M. *Pinturas Murais de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989, ficha VI, 14.
- LÓPEZ, ATANASIO. *Viaje de San Francisco a España (1214)*. Madrid: AIA, 1914, 13-45, 257-289 y 433-469.
- PINTO REMA, H. “Implantación del Franciscanismo en Portugal”. En: *El Franciscanismo en la Península Ibérica - Balance y Perspectivas, I Congreso Internacional*. Barcelona, 2005, p. 213-234.
- YZQUIERDO PERRÍN, R. “Santa María de Sar”. En: *II Semana Mariana en Compostela*. Santiago de Compostela: Real e Ilustre Cofradía Numeraria del Rosario, (1996), p. 86.

Seoane de Oleiros – Igreja de San Xeoán – G[F38]+ GP[F38A]+ GP[F38B]+ GP[F38C]

Templo de uma só nave e capela-mor rectangular.

Localização das pinturas:

A pintura existente espalha-se pelo arco cruzeiro e ambas as paredes laterais da nave.

As pinturas: distribuição e descrição

Na parede do lado do Evangelho, zona superior do Arco temos a Caminho do Calvário; Na parede esquerda São Boaventura; São Brás; Santa Margarida(?);

Ao centro do Arco cruzeiro Calvário; Na parede direita do lado da Epístola (zona superior) Lamentação; Santo António; São Sebastião;

Ensaio comparativo e iconográfico: GP[F38A]

Despertou-nos curiosidade no “*Martírio de São Sebastião*”. Este tema tem dois estratos pictóricos que por vezes se confundem. O estrato mais antigo apresenta uma linguagem plástica um tanto popular. A figura do Santo anatomicamente apresenta alguma rigidez. Não sendo tão evidente com os arqueiros. Também São Sebastião de Montenegro tem uma marca demasiado popular. As vestimentas dos arqueiros também são muito diferentes. Quanto ao exemplo do Breviário de Miranda, trata-se de um belo desenho com uma esplendida expressão e composição erudita. Em relação à folha **GP[F38B]** numa leitura mais detalhada, podemos encontrar paralelismo dos arqueiros com o arqueiro de Curvite. O estilo de barba, modelo de chapéu e de vestimenta são muito semelhantes com o de Seoane de Oleiros. Em Marzá as semelhanças aparecem muito directas com a xilogravura.

Dimensão das pinturas:

140 X 180 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

Possivelmente o pintor de Seoane de Oleiros também trabalhou em Curvite. Talvez ainda do segundo terço do século XVI.

Bibliografia:

AFONSO, L. A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009.

BESSA, PAULA. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M. FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007. Disponível em Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> - [23/10/2009].

Sisto, O – Igreja Paroquial de San Xoán – G[F39] + GP[F39A] + GP[F39B] + GP[F39C] + GP[F39D] + GP[F39E]

Igreja de uma só nave românica, fachada barroca e capela-mor do século XVIII.

Localização das pinturas:

Ambas as naves estão cobertas de pinturas murais.

As pinturas: distribuição e descrição

As pinturas narram cenas da paixão.

Na parede esquerda do lado do Evangelho, junto à entrada, temos a *Ceia; Lava Pés; Oração no Horto; Prendimento; Cristo e Sanedrin; Flagelação; A Caminho do Calvário*; Na parede direita, lado da Epístola a cena *Lamentação sobre Cristo Morto; Ressurreição; São Cristovão*. Algumas cenas perderam a sua vivacidade original, com largas lacunas de argamassa pictórica. Merece referir o plano geral destas pinturas, que deve ter sido rigorosamente pensado e definido em função das cenas a representar.

Ensaio comparativo e iconográfico:

Temos nesta obra um conjunto de testemunhos que acusam forte presença de relacionamentos artísticos e culturais entre portugueses e espanhóis. Desde muito cedo que obras ligadas à comunidade e à arte dos seguidores do Mestre Mateo se faziam sentir, à volta de 1200, como nos diz Yzquierdo Perrín. Por tudo isso, passados cerca de três séculos, portugueses e galegos mantiveram em paralelo actividades culturais e artísticas, que circunstâncias históricas deram fortes testemunhos na entrada do século XVI. Sabemos do interesse e dos movimentos da estética renascentista, que andavam em torno da cidade de Santiago. Todavia já se tinham realizado obras na Catedral,

como a pintura da capela de São Fernando de 1542. Havia um sentimento muito profundo e uma vontade de espírito, ao qual corresponderia estar aberto a Deus e á sua graça em novas acções artísticas que se impunham com o fluxo de peregrinos. Sobre a obra em análise alguns autores já realizaram sérios estudos, dando preciosos contributos para a identificação de determinadas personagens, assim como a proveniência de algumas composições. Decorrente desta questão surge a ideia que parece existir demasiada coincidência o ano de 1552 quanto a actividades artísticas portuguesas. A esse propósito houve um conjunto de acções que se fundamentaram nos festejos para o casamento da Princesa Dona Joana de Austria com o príncipe herdeiro Dom João Manuel. Assim nos dá testemunho Deswarte-Rosa na obra dedicada a *“Leitura Nova”*: « *A par das novidades vindas tanto de França como de Itália, graças às colecções de gravuras e aos livros impressos, eles surgem como autênticos manifestos da nova architectura serliana, à qual a publicação da tradução de Villalpando acabava de dar um novo impulso e uma espécie de consagração na vizinha Espanha. Este carácter de manifesto dera a António Fernandes a força de romper com uma fórmula velha, de perto de meio século, instituída no tempo de Dom Manuel*».

Seguindo o critério das fichas anteriores, estabelecemos algumas aproximações. Em relação à folha **GP [F39A]** sente-se que a *“Ressurreição”* de Dürer possa ter servido de guia para os casos de Sisto, Palaçoulo e Bemposta. Apesar de sentirmos na cena de Sisto certos laivos de maneirismo. Na igreja da Bemposta com uma parte destruída impede a leitura. Na folha **GP[F39B]** Descida de Cristo ao limbo dos Pais, Cristo está representado com o estandarte (geralmente) na mão esquerda. Pega na mão de Adão, atrás deste está a Eva. Verifica-se as cenas equivalentes em São Juan de Sisto e Palaçoulo, assim como o fragmento da igreja da Bemposta. A fim de confrontar com representações semelhantes temos na folha **GP[F39C]** o exemplo da Biblia Pauperum

e a peça de alabastro do século XV. Por vezes mesmo em diferentes técnicas, os artistas tinham um perfeito domínio dos recursos plásticos, respeitando os modelos iconográficos. A capacidade criativa e destreza de execução punha em marcha várias ideias, ultrapassando dificuldades, quer no manuseamento de materiais como na adaptação à representação de novas linguagens estéticas. Em **GP[F39D]** temos o exemplo dessa situação. As soluções plásticas utilizadas na tapeçaria de Pastrana, relativas ao movimento da água, foram as mesmas na pintura a fresco da igreja de Santa Leocádia. Na folha **GP[F39E]** temos o detalhe do *Santo Enterro*, em que está possivelmente Carlos V. Consideramos até que seria a cena tutelar deste conjunto pictórico. Lamentavelmente esta cena foi destruída para encaixar um retábulo. As imagens que colocamos foi quase uma mera questão, onde encontramos afinidades de possíveis fontes de inspiração ou hipótese históricas. Junto a Carlos V, vê-se um menino a tocar corneta. Encontramos elementos semelhantes nas tarjas dos códices da *Leitura Nova*. Estes minuciosamente iluminados decoram documentos de carácter régio. Ao observarmos o escudo sentimos a viabilidade de uma transmissão ou relação, pois os dois exemplos andam em torno de treze castelos. Verifica-se a dificuldade que o executante obteve no desenho deformado de ambos os castelos na parte inferior da bordadura, terminando com as cinco quinas. As quais simbolizam os reis mouros que D. Afonso Henriques venceu na Batalha de Ourique. Os castelos que normalmente são sete, representam os sítios fortificados conquistados aos mouros. Apesar de muitas vezes aparecerem variantes consoante o número de castelos, sem definição aparente. A data de 1552, está inscrita numa das barras decorativas de melhor localização visual. Situa-se na parede esquerda lado do Evangelho entre as cenas “*Pilatos lava as mãos*” “*Flagelação*” e “*Enterramento*”. A cena de “*Pilatos...*” mostra uma composição de dois momentos. À direita Cristo manietado com um grupo à sua volta. No lado esquerdo da cena, observa-se Pilatos a lavar as mãos, (com fisionomia directa a Carlos

V) estando um jovem segurando uma bacia. Essas duas figuras estão com indumentárias características do Renascimento, numa precisão artística de seriedade interior. O jovem possivelmente representa o príncipe Dom João Manuel. Inicialmente pensamos que seria Filipe II. No entanto ao comparar retratos identificados não encontramos o prognatismo característico de Carlos V e de seu filho. Toda esta pintura vem ao encontro da nossa reflexão sobre a união de famílias reais. Admitindo a probabilidade de tratar-se de uma obra artística comemorativa/votiva de grande intensidade simbólica, ligada a uma dupla união Peninsular.

Dona Joana de Austria filha de Carlos V e de Isabel de Portugal casa com o príncipe Dom João Manuel, filho de D.João III e de Dona Catarina em 1552. O importante papel desta obra de pintura, foi impulsionar uma marcação religiosa que merecia uma especial atenção, pela transformação que se começava a sentir e também no restabelecimento de uma disciplina eclesiástica.

Dimensão das pinturas:

Rectangulares. Dimensões variáveis $\pm 240 \times 260$ cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

As pinturas revelam de um modo geral uma acentuada homogeneidade estilística. No seu conjunto é uma obra das que melhor corresponde a uma linguagem renascentista, ao qual podemos juntar as pinturas da igreja de Dozon. Pensamos que só teria sido possível a realização desta obra com a intervenção de um número razoável de executantes sobre a ordem artística de um Mestre. Algumas cenas requerem maior uso da cor, da expressão de movimento e ritmo. O domínio do imaginário ou a memória das coisas, conduzem composições aproximando-as a frontispícios arquitectónicos, que por sua vez são aplicados nas iluminuras da *“Leitura Nova”*. Estas pinturas terminam

com a inscrição de **1552**, integrada numa barra decorativa da cena “*Flagelação*”, na parede do Evangelho. Dado que a obra é extensa com várias cenas, vamos sentir em algumas situações, certa aragem e gostos de uma aproximação maneirista. Apesar que mínimos tempos de diferença temos o maneirismo, como Garcia Iglésias o afirmou com a obra de Santa Eulália de Banga com data de 1555.

Bibliografia

CASTILLO FONDEVILA, M.^a E. Murales de San Xoán do Sisto, el emperador Carlos V como modelo para diferentes personajes de las escenas de la Pasión representadas en los murales de San Xoán do Sisto. En: *Ruta Cicloturística del Románico Internacional*. Pontevedra: (2008), XXVI, p. 126-134.

DESWARTE, S. R. y CHORÃO, M.J.B. “O Ornato das Festas do Renascimento e das Entradas Triunfais. Uma Primeira Repercussão da *Leitura Nova*: A Entrada de Dona Joana em Lisboa em Dezembro de 1552”. En: *Leitura Nova de D. Manuel I*. Lisboa: Inapa, (1997), I/II, p.72-73.

Patrimonio monumental religioso en la provincia de Pontevedra y el camino de Santiago del Gótico al Neoclásico. Vigo: Diputación de Pontevedra, (2010), II, p. 100-102.

GARCIA IGLESIAS, J. M. *La Pintura en Galicia durante la Edad Moderna: El siglo XVI*. [Resumen de la memoria presentada para la obtención del grado de Doctor]. Santiago de Compostela: Servicio de Mecanización de la Universidad de Santiago de Compostela, 1979, p. 24.

GARCIA IGLESIAS, J. M. “Contribución al estudio artístico de la Catedral de Santiago en el siglo XVI: La pintura”. En: *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Padre Sarmiento, (1980), Tomo XXXI, 93-94-95, p. 271-292.

GARCIA IGLESIAS, J. M. “La Edad Media, en AA. VV”. En: *Historia del Arte Gallego*. Madrid: 1982, p. 252.

GARCIA IGLESIAS, J. M. *Pinturas Murais de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989, ficha X, 8.

MONTERROSO MONTERO, J. M. “El Maestro de Sixto. (Un ejemplo de la presencia de pintores portugueses en Galicia durante el siglo XVI)”. En: *Actas del Encontro sobre as transformações na sociedade portuguesa 1480-1570*. Lisboa, (1996), p. 1-31.

MONTERROSO MONTERO, J. M. *Las artes figurativas en Galicia durante el reinado de Carlos V, El Reino de Galicia en la Época del Emperador Carlos V*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000, p. 733-764.

OLIVEIRA MARQUES, A.H. *Breve História de Portugal*, 7ª ed. Lisboa: Presença, 2009, p. 280.

REIS-SANTOS, L. *Estudos de Pintura Antiga*. Lisboa: 1943, p. 33-34.

YZQUIERDO PERRÍN, R. “El Rio Miño via de difusion artistica: de Portomarin a os Peares”. En: *Abrente*. La Coruña: 26, (1994), p. 55.

Valadares – Igreja de São Tiago – P[F40] + GP[F40A]

Templo românico de uma nave e capela môr rectangular. Apresenta interessantes cachorros no exterior do edifício.

Localização das pinturas:

As pinturas existentes encontram-se praticamente tapadas pelo altar.

As pinturas: distribuição e descrição

Na parede fundeira à esquerda, temos a pintura de Santa Catarina, com coroa real, roda de martírio e cabeça do imperador Maxêncio. Na parede do Evangelho parte de uma cena do Inferno. A cena devia ocupar toda a parede lateral, hoje fragmentada com largas lacunas. Ainda são visíveis animais estranhos de cabeças grosseiras. Outros elementos aparecem com caras de diabo, com grandes dentes e língua, grandes orelhas e cornos enormes. A linguagem do desenho é representado em largas pinceladas de manchas escuras de contorno de silhueta. Ainda mais ao centro da parede fundeira, existe uma personagem que pensamos tratar-se do orago *S. Tiago*. Apesar de parte da pintura estar tapada por um retábulo barroco podemos observar. A figura de manto ocre alaranjado preso por um pequeno fimal, contrasta com a túnica creme igual ao desenho de uma barra que contorna o manto. Na sua mão direita segura junto a si o livro símbolo do apóstolo. Ainda podemos ver um pouco da aba do seu chapéu. Possivelmente segura o bastão de peregrino com a sua mão direita, o que já não permitiu observar.

Ensaio comparativo e iconográfico:

Na folha **GP[F40A]** tentamos comparar a representação de Santa Catarina de Alexandria da igreja de Valadares com a de Esposende. Apesar de ambas as pinturas

corresponderem à representação iconográfica da Santa, a dificuldade de leitura não permitiu uma leitura perfeita ao nível de detalhes. Em relação à figura de S. Tiago, orago da igreja, observamos elementos decorativos muito semelhantes a pequenos desenhos de indumentárias de personagens [F33E] do *Juízo Final* da igreja do Mosteiro de S. Clodio.

Finalmente no enquadramento do S. Tiago, nos ângulos respectivos existe um registo em flor de lis. Considerado um símbolo religioso e pertencente à ordem de Santiago. Consideramos uma surpresa pois até à data não tínhamos tido qualquer informação a esse respeito.

Dimensão das pinturas:

170 X 150

Ensaio de Filiação e cronologia:

Mestre anónimo (?). Partindo da observação podemos considerar ainda dos finais do século XV, devido à existência de uma inscrição.

Bibliografia:

AFONSO, L. A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009, p.798.

BESSA, P. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M. FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007, p.398-403. Disponível em Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> - [23/10/2009].

GARCIA IGLESIAS, J. M. Pinturas Murais de Galicia. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989, Ficha XII-7.

Vale – Igreja de San Xurxo – G[F41] + GP[F41A] + GP[F41B] + GP[F41C]

Este templo apresenta uma primitiva arquitectura românica, correspondente aos elementos que formam a nave. Toda a parte da cabeceira e sacristia são de construções posteriores.

Localização das pinturas:

As pinturas existentes localizam-se em grande extensão em ambas as paredes da nave. **G[F41B]**

As pinturas: distribuição e descrição

Na parede direita do lado da Epístola temos uma “*Natividade*”, cuja composição foi cortada com a abertura da porta para a sacristia. Na mesma parede mais próximo da fachada destacam-se a representação “*Adoração dos Magos*”. Na parede do lado do Evangelho, zona superior sobressai o orago da igreja, São Jorge e o dragão e a princesa. Juízo Final é a cena que ocupa a grande área da parede norte. Seguindo um largo registo sobre o inferno pleno de fantasias e de figuras demoníacas. No espaço final da referida parede junto à entrada da igreja, estão restos pouco visíveis de um São Cristóvão.

Ensaio comparativo e iconográfico:

Na cena da “*Adoração dos Magos*”, sentimos que a fonte de inspiração para as indumentárias dos personagens, se encontra nas obras de Dürer. A evidência é mais acentuada no tratamento de detalhes e de modelos **GP[F41C]**. Vejamos o primeiro rei que ajoelhado acaba de pousar a coroa no solo. A sua estola apresenta o mesmo modelo aplicado na xilogravura a fibra de Dürer, no retrato de Maximiliano I (1519).

No que se refere a termos de comparação ficamos condicionados pelo reduzido testemunho do tema em análise. Encontramos paralelismos na linguagem de estilo, nomeadamente nas expressões lineares que as figuras representam quanto à silhueta da “*Virgem*” de Ponte de Lima **GP[F41A]**. Devemos ter toda a atenção, dado que frequentemente as fontes de criatividade podiam e eram as mesmas. O silhar que serviu ao nosso estudo comparativo, possivelmente de um tema equivalente dado a inclinação da cabeça da Virgem e respectivo tronco fazer todo o sentido de estar sentada.

O “*Inferno*”, é uma das cenas mais reveladoras de aproximações com uma pintura a óleo sobre madeira, patente no M.N.A.A. Existem paralelismos muito equivalentes em relação a episódios de cenas e personagens em situações equivalentes. Nestas obras cheias de seres humanos e demónios que atizam o fogo com os foles acentuam as chamas do caldeirão. No caso da pintura a óleo, observa-se ao centro da composição uma enorme caldeira. Dentro da mesma estão condenados que mostram o sofrimento, pelos rostos e movimentos de braços. Segundo estudo de Flávio Gonçalves, dois dos condenados são frades e outro é uma mulher nua. No Vale o episódio da caldeira é particularmente semelhante. Também reconhecemos figuras de frades e uma figura nua. Sendo comum aos dois episódios o tipo de tonsura dos que estão no caldeiro. Apesar de existirem diferenças quanto ao tratamento na modelação dos volumes, verificamos sentir muitos pontos de contacto entre ambas. Não obstante sabermos o conforto da pintura a óleo no decurso do trabalho com resultados significativos. Já em Labrada **GP[F19E]**, a expressão plástica da representação da caldeira, é dada por acentuados contrastes entre as figuras lineares e as silhuetas escuras dos demónios. Tentamos estabelecer certas afinidades em zonas determinantes da cena principal, entre gravuras e pinturas **GP[F42]**. Apesar que numa miniatura inglesa século XII, noticiada por Flávio Gonçalves e conservada no museu de Munique, o “*Inferno*” tem todos os componentes dos tormentos que vão aparecer mais

tarde nas pinturas. Idêntico tema vai aparecer depois na Arte gótica de algumas catedrais, como a do tímpano da Catedral de León. A composição do Inferno na igreja do Vale ocupa um grande espaço e certamente faria parte de um Juízo Final. Pensamos que o pintor possa ter aplicado a “*Descida aos Infernos*” no sentido de uma reflexão sobre a queda e a salvação. Apesar da pintura estar pouco visível, confrontamos com a representação do *Leviátan* numa grande escala na igreja do Vale, mas marcado pela ausência da boca do *Leviátan* na pintura a óleo do “*Inferno*”. Apesar que existe uma enorme incógnita sobre as dimensões originais da obra. Como constatamos configurações de diabos e demónios semelhantes estão presentes na pintura de Valadares. **GP[F41D]** Também não esquecemos a presença do *Inferno* na igreja de Chouzán, no entanto esta fragmentada pela transladação não é possível realizarmos comparações.

Dimensão das pinturas:

500 X 200 cm

Ensaio de Filiação e cronologia:

Quanto à pintura do Inferno da igreja do Vale, sentimos que possa ter uma filiação vinda de Itália. Talvez ligado a uma ordem religiosa. Em relação à cronologia da pintura talvez seja entre 1530/1540. A pintura do “*Inferno*” que pertence ao espólio do Museu Nacional de Arte Antiga, não tem uma referência clara sobre a sua proveniência. Fazem parte de um núcleo de obras vindas de conventos sem estarem identificadas. Está classificada como sendo do primeiro terço do século XVI. É um óleo sobre madeira de carvalho. Medindo 119 X 217 cm.

Bibliografia:

GARCIA IGLESIAS, J. M. Pinturas Murais de Galicia. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989, ficha VIII, 45.

GÓMEZ RASCÓN, M. La Catedral de León, Cristal y Fe. León: 1998, p. 41-43.

GONÇALVES, F. “A Caldeira de Pero Botelho na Arte e na Tradição”. En: Separata Douro-Litoral. Porto: (1954), III-IV, 6ª série, p. 3-23.

INVENTARIO ARTÍSTICO de Lugo y su Provincia. (por Elías Valiña Sampedro y outros). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio Nacional de Información Artística Arqueológica y Etnológica, Tomo VI, 1983, p. 180-181.

MÂLE, E. L'Art Religieux du XIII Siècle en France. p. 385.

MARKL, L. D. “Mestre Desconhecido-Inferno”. En: Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, (1992), p. 394-395.

MONTERROSO MONTERO, J. M. “Renacimiento en Galicia”. En: Arte e Cultura de Galicia e norte de Portugal. Vigo: Nova Galicia Edicions, (2006), p. 150-151.

PORFÍRIO, J. L. Pintura Portuguesa, Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa: 1991, p. 40-43.

Valença – Igreja Nossa Senhora dos Anjos – P[F42] + GP[F42A] + GP[F42B] + GP[F42C]

Este edifício está situado na zona antiga e alta da cidade, circundado pelo castelo e toda a envolvente paisagística.

Este templo pertenceu em tempos medievais ao antigo bispado de Tui.

Apresenta no seu interior uma só nave e uma abside rectangular. No seu exterior do lado norte é visível uma capela com interessantes cachorros. Onde está uma inscrição que Iglesias Almeida marcou: **«ESTA CAPELA MANDOU FAZER Aº (Álvaro) PIRES E A SUA MOLHER M (Maria) RODRÍGUEZ ERA DE MIL II XX»**. A referida capela de Santa Clara comunica para a nave da igreja do lado do Evangelho.

Localização das pinturas:

A pintura preenche a parede fundeira da capela de Santa Clara, que fica do lado Norte. Apresenta estragos significativos sobretudo na zona central, devido à aplicação do retábulo em épocas de alteração, o que afectou parte da composição.

As pinturas: distribuição e descrição

A pintura que foi descoberta há pouco mais de uma década, pela deterioração do retábulo que a tapava, representa a cena da “*Lamentação*”.

O artista realizou uma composição muito completa, marcando planos em relação aos assuntos dando o efeito de perspectiva e de destaque. O registo do conjunto tem um carácter simétrico, pelo modo descritivo, organização e distribuição das figuras.

Podemos observar à nossa esquerda S. Gregório Magno com tiara Papal. À direita S. Lourenço está vestido com a Dalmática Diaconal, Palma na mão esquerda e o seu instrumento de martírio e grelha no seu lado direito. Estes Santos situados lateralmente, suportavam visualmente o centro da composição, recriando a ideia de um

tríptico. Apesar da camada pictórica apresentar acentuadas lacunas captamos o detalhe da virgem amparada reflectindo o seu sofrimento. Como também se destaca a personagem de Nicodemos.

Estão marcados com inscrições os Apóstolos... João, Lucas, Mateus. O núcleo abunda com figuras expressivas, tendo as presenças do Bom e Mau ladrão, à direita e à esquerda de Cristo. Cabe destacar a sensação transmitida na movimentação dos corpos através dos repetidos traçados lineares realçando a acção.

O tema da composição “*Lamentação*” era de muita emoção, encaminhando os fiéis a uma profunda reflexão e estimulando às suas orações.

Consideramos que foi uma obra de grande intensidade espiritual e artística, bem determinada em função do espaço e da sua localização.

Esta representação caracteriza-se na diversidade de pequenos grafismos requerendo uma dedicação cuidadosa na observação visual do conjunto. Constata-se uma grande diversidade de inscrições a marcar a cena como situar as figuras nela contidas. O que nos leva a supor da finalidade didáctica que tiveram estas pinturas. Consideramos que esses caracteres aproximam-se do período gótico final, estando integrados em filatérias e cartelas no espaço superior da cena.

Ensaio comparativo e iconográfico:

Lembramos das colunas torças de Simone Martini século XIV, na Igreja de S.Francisco de Assis, “*les obsèques de saint martin*”. Podemos imaginar que foi na época uma obra de destaque de modelos artísticos de relevância, provavelmente de fontes de manuscritos ou de iluminuras, que deram origem a esta pintura. As bandas decorativas que terminam na base da composição, aproximam a uma filiação clara relacionada com diversos murais da Galícia. Podemos observar restos da antiga igreja de Castelans da diocese de Tuy, em espaço resguardado nos jardins de Mondariz.

Dimensão das pinturas:

200 X 170 cm (\pm)

Ensaio de Filiação e cronologia:

Mestre anónimo. Apesar que apresenta rasgos do pintor do mosteiro de S.Clodio. Partindo da observação podemos considerar ainda da Primeira Metade do século XVI.

Bibliografia:

AFONSO, L. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009, p. 806-810.

BESSA, P. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M. FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007, p. 404-407. Disponível em Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> - [23/10/2009].

IGLESIAS ALMEIDA, E. *O antigo bispado de Tui en Portugal*. Noia: 2008, Serie Trivium, 27, p. 156-160.

Vilar de Donas – Igreja de San Salvador – G[F43] + GP[F43A] + GP[F43B]

Templo com uma arquitectura interessante e graciosa. Foi Mosteiro e pertenceu à Ordem de Santiago com diversas doações da Ordem. Construção do século XIII, o seu interior apresenta uma planta em cruz latina, com três absides. Sendo a abside central ampla em função da altura da nave.

Localização das pinturas:

A pintura mural existente sugere toda a zona fundeira da abside. Apresenta vários registos temáticos adaptados à arquitectura e às aberturas existentes. Na zona superior adaptada ao redondo da abside existe uma pintura de *Cristo em Majestade*, integrado na sua mandorla, actualmente de difícil leitura. Entre as janelas, de um modo simétrico, “A Anunciação”, São Gabriel no lado esquerdo e a Virgem no lado direito.

No registo inferior predomina uma pintura ornamental, onde dispostos em igualdade se destacam dois pequenos rostos integrados em cartela. Na referida composição de disposição horizontal, está “*Cristo Varón das Dores*”, apelando-nos.

Ainda na nave do lado do Evangelho, uma pintura pouco visível de S. João Baptista, numa linguagem de painel.

Apesar de ser um conjunto pictórico que se revela ter sido interessante, não podemos admirar no seu todo devido a lacunas e ausências de pigmentos.

As pinturas: distribuição e descrição

Numa visão global podemos considerar o espaço fundeiro da abside organizada em três registos diferentes na perfeita consonância com a arquitectura.

O tema que podemos considerar de maior destaque é a cena da “Anunciação” pela sua escala e colocação central. No entanto a representação de

“*Cristo das Dores*” fica mais próxima do observador, cuja temática ocupa toda a zona central da parede até ao final da mesma.

Também Trapero Pardo fala da imagem do Salvador no centro da abside. Podemos com algum cuidado tentar analisar, no entanto a visibilidade está muito diluída. Acontecendo com os outros registos, que foram anteriormente identificados, quando a pintura era facilmente contrastada. Os diversos documentos bibliográficos assim confirmam um núcleo muito completo. No entanto podemos identificar por inscrições de fácil apontamento, diversos nomes - profeta Jeremias, Sibilas, Santas protectoras e fundadores do mosteiro. Em relação à linguagem de estilo, conseguimos observar alguma ambiguidade de tipos de expressão linear. Assim ao observar as dispersas legendas constatamos diversas modulações, que podem corresponder a um aspecto súbito de influências.

Ensaio comparativo e iconográfico:

Ao analisar o tema de “*Cristo das Dores*” **GP[F43A]**. A figura de Cristo da Piedade chagado, revela todas as feridas e sofrimentos recebidos, num grande altar. Todo o espaço envolvente de largo panejamento vermelho, dão um sentido simbólico à imagem. A figura de Cristo nu até à cintura, cuja face tomba sobre o ombro direito, as mãos cruzadas uma sobre a outra, saindo do sarcófago, transmite um virtuosismo artístico dominante. A marcação das chagas é determinante para o impacto visual, criando características físicas da própria obra. Está acompanhado com alguns instrumentos da paixão, reconhecemos um látego e dois cravos à sua direita e mais um látego e um cravo à sua esquerda. Merece toda a atenção a qualidade da pincelada desta produção artística assim como constata-se a resistência do pigmento ao suporte. Este tema aproxima bastante à representação da Missa de S.Gregório, apesar de ser

outro tipo de iconografia, cujo sangue normalmente vai para o cálice. Os dois casos estão relacionados, como momento Eucarístico.

Dimensão das pinturas:

Toda a área da Abside

Ensaio de Filiação e cronologia:

Em alguns preenchimentos decorativos encontramos elementos giotescos, logo no final do tema da Anunciação. [F43B]

Essa marcação cria alinhamento e separa os padrões baldosados da representação do chão de modo a destacar o registo inferior de ambos os lados. Este género de barras decorativas giotescas, também encontramos na igreja de S.Francisco de Guimarães.

Pensamos na importância das movimentação de pintores ligados à ordem dos franciscanos vindos de Itália, com excelente capacidade e prática artística. Reconhecemos acentuadas afinidades de uma gramática plástica utilizada por Giotto, nos frescos da capela Scrovegni de Pádua.

Em termos comparativos com o “*Cristo das Dores*” encontramos um baixo relevo em semelhança quase directa em relação à imagem de Cristo. Podemos comparar a inclinação de cabeça, sobreposição de mãos e perspectiva do sarcófago. A obra faz parte do Convento Dominicano, na Croácia do ano 1425. De referir que o “*Cristo das Dores*” de Vilar de Donas teve numa época posterior envolto por um baixo-relevo de pedra, onde um grande cálice divide o tema da Missa de S.Gregório e da Piedade. Apesar da peça inteiramente trabalhada, põe no centro o grande cálice destacando a importância da Eucaristia. Na leitura do conjunto Pintura e baixo-relevo, sobressai de imediato o Cálice em relação directa com a Figura de Cristo, em atitude

verticale do tronco e inclinação da cabeça, com o cruzamento das mãos. Expressando desse modo em vez da morte, o triunfo da morte, de uma forma simbólica e grandiosa (Panofsky,E.,1997). Também encontramos idênticas aproximações com a iluminura de proveniência franciscana **GP[F43A]**. Como o templo está situado no Caminho Francês a Santiago de Compostela, podemos imaginar que elementos estilísticos e iconográficos são trazidos dos principais centros artísticos. Resultando num cruzamento de influências. Dado haver uma legenda com a data de 1434. Pensamos que a pintura principal da abside esteja toda dentro dessa época. Em relação à pintura existente na nave deve pertencer ao primeiro terço do século XVI.

Bibliografia:

FONTOIRA SURÍS, R. Patrimonio monumental religioso en la provincia de Pontevedra y el camino de Santiago del Gótico al Neoclásico. Vigo: Diputación de Pontevedra, (2010), II, p. 271-274.

GARCIA IGLESIAS, J. M. Pinturas Murais de Galicia. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989, ficha VIII, 15.

INVENTARIO ARTÍSTICO de Lugo y su Provincia. (por Elías Valiña Sampedro y outros). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio Nacional de Información Artística Arqueológica y Etnológica, Tomo VI, 1983, p. 353-358.

KRASIC, S. OP. “El convento de Santo Domingo de Dubrovnik, perspectiva Histórico-Artística”. Zambruno Pablo, O.P. (trad.). Zagreb: 2010, p. 51.

NOVO CAZÓN, J. L. El Priorato Santiaguista de Vilar de Donas en la Edad Media. La Coruña: Fundacion Pedro Barrie de La Maza Conde de Fenosa, 1986, p. 184-188.

PANOFSKY, E. Peinture et Dévotion en Europe du Nord, À La Fin Du Moyen Âge. Paris: 1997, p. 13.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. “Románico y Gótico en Galicia”. En: Pintura y Escultura en Galicia. Vigo: (2006), Tomo I, p. 77-79.

TRAPERO PARDO, J. ““Pintura mural”. En: Cuadernos de Arte Gallego. Vigo: 10, (1965), p.10-29.



Mapa 2 - Localização de algumas pinturas (Este)



Localização total das Igrejas

Lista das Igrejas e respectivas Fichas

G (Galicia)

P (Portugal)

GP (Galicia/Portugal)

1. **Abedes-** Igreja de Santa María – **Fichas: GP1 ; GP1A;**
2. **Açoreira-** Capela de Santa Marinha – **Fichas: P2; GP2A; GP2B; GP2C;**
3. **Adeganha-** Igreja de S.Tiago Maior – **Fichas: P3; GP3A; GP3B; GP3C;**
4. **Augas Santas-** Igreja de Santa Mariña - **Fichas: G4; GP4A; GP4B;**
5. **Baamorto-** Igreja de Santa Maria – **Fichas: G5; GP5A;**
6. **Bemposta-** Capela de Santo Cristo - **Fichas: P6; GP6A;**
7. **Braga-** Sé / Catedral de Santa Maria - **Fichas: P7; GP7A;**
8. **Braga** – Capela Nossa Senhora da Glória - **Fichas: P8; GP8A; GP8B; GP8C;**
9. **Bragança** – Igreja de S.Francisco - **Fichas: P9; GP9A;**
10. **Bravães** – Igreja de S. Salvador - **Fichas: P10; GP10A;**
11. **Capela (A)** – Igreja de Santa Maria - **Fichas: G11; GP11A;**
12. **Cête I** – Igreja de São Pedro - **Fichas: GP12;**
13. **Cête II** – Ermida Nossa Senhora do Vale - **Fichas: P13; GP13A;**
14. **Dozón** – Igreja Paroquial de Santa Maria - **Fichas: G14; GP14A; GP14B; GP14C; GP14D; GP14E; GP14F; GP14G;**
15. **Duas Igrejas.I-** Igreja Nossa Sr^a do Monte - **Fichas: P15; GP15A; GP15B; GP15C;**
16. **Esposende** – Igreja de Santa Mariña - **Fichas: G16; GP16A;**
17. **Ifanes** – Igreja de São Miguel - **Fichas: P17; GP17A;**
18. **Insua-** Igreja de San Salvador - **Fichas: G18; GP18A; GP18B; GP18C; GP18D; GP18E;**
19. **Labrada-** Igreja Paroquial de Santa María - **Fichas: G19; GP19A; GP19B;**

20. **Lamas-** Igreja de Santa María - **Fichas: G20; GP20A; GP20B; GP20C;**
21. **Marín-** Igreja de San Xian - **Fichas: G21; GP21A;**
22. **Meijinhos-** Igreja de Nossa Sr^a da Piedade – **Fichas: P22; GP22A;**
23. **Melide** - Igreja de Santa María – **Fichas: G23; GP23A; GP23B; GP23C;**
GP23D; GP23E;
24. **Merlán-** Igreja de S. Salvador – **Fichas: G24; GP24A; GP24B; GP24C;**
25. **Monção-** Igreja de Santa Maria dos Anjos – **Fichas: P25; GP25A; GP25B;**
26. **Mosteiro** - Igreja de Santa María–**Fichas: G26; GP26A; GP26B; GP26C;**
GP26D; G26E;
27. **Ourense-** Catedral de San Martiño – **Fichas: G27; GP27A; GP27B; GP27C;**
28. **Palaçoulo-** Capela Nossa Sr^a do Carrasco – **Fichas: P28; GP28A;**
29. **Parga-** Igreja de Santo Estevo – **Fichas: G29; G29A; GP29B; G29C; GP29D;**
GP29E;
30. **Peredo dos Castelhanos-** Igreja de São Julião – **Fichas: P30; GP30A;**
31. **Prado-** Igreja de São Nicolao – **Fichas: G31; GP31A; GP31B; GP31C;**
32. **Requeixo-** Igreja de Santiago – **Fichas: G32; GP32A;**
33. **San Clodio-** Igreja de Santa Maria do Mosteiro – **Fichas: G33; GP33A; GP33B;**
GP33C; GP33D; GP33E;
34. **Santa Leocádia-**Igreja Matriz – **Fichas: P34; GP34A;**
35. **Santiago de Compostela-** Catedral – **Fichas: G35; GP35A; G35B; GP35C;**
GP35D; GP35E; GP35F; GP35G; GP35H; GP35I; GP35J;
36. **São Torcato-**Igreja de São Torcato – **Fichas: P36; GP36A;**
37. **Sar-** Igreja de santa Maria la Mayor e Real- **Fichas: G37; GP37A;**
38. **Seoane de Oleiros-**Igreja de San Xoán – **Fichas: G38; GP38A; GP38B; GP38C;**
39. **Sisto-** Igreja Paroquial de San Xoán – **Fichas: G39; GP39A; GP39B; GP39C;**
GP39D; GP39E; GP39F;

40. **Valadares**- Igreja de São Tiago – **Fichas: P40; GP40A; GP40B; GP40C;**
41. **Vale**- Igreja de San Xurxo – **Fichas: G41; GP41A; GP41B; GP41C; GP41D;**
42. **Valença**-Igreja Nossa Senhora dos Anjos- **Fichas: P42; P42A; GP42B; GP42C;**
43. **Vilar de Donas** – Igreja de San Salvador – **Fichas: G43; GP43A; GP43B;**

Relação de locais com pinturas incluídas nas fichas comparativas

Bembivre – **Fichas: GP23A**

Caminha – **Fichas: GP32A**

Castrelos – **Fichas: GP3B**

Chaviães – **Fichas: GP26D; GP38A**

Cortes – **Fichas: GP31A**

Corvite – **Fichas: GP38B**

Folhadela – **Fichas: GP19C; GP19D**

Fonte Aldeia – **Fichas: GP23C**

Gatão – **Fichas: GP13A; GP38C**

Guimarães – **Fichas: GP43B**

Malhada Sorda – **Fichas: GP31C; GP32A**

Marzá – **Fichas: GP3A; GP38B**

Midões – **Fichas: GP18E; GP19A**

Mouços – **Fichas: GP39F**

Outeiro Seco – **Fichas: GP14D; GP17A; GP24B; GP29B; GP5H; GP38C**

Paderne – **Fichas: GP29C; GP36A**

Pinheiro – **Fichas: GP18E**

Ponte de Lima – **Fichas: GP41A**

Sanfiz de Cangas – **Fichas: GP10A**

São Julião de Montenegro – **Fichas: GP38A**

São Martinho do Peso – **Fichas: GP43A**

São Martinho do Real – **Fichas: GP26D**

Sernancelhe – **Fichas: GP19A**

Valhelhas – **Fichas: GP21A**

Vila Marim – **Fichas: GP4A; GP4B**

Vilares de Parga – **Fichas: GP28A**

VI. FICHAS COMPARATIVAS



Ondas do mar de Vigo,
Se vistes meu amigo?
E, ai Deus, se verrá cedo?

Ondas do mar levado,
Se vistes meu amado?
E, ai Deus, se verrá cedo?

Se vistes meu amigo,
O por que eu sospiro?
E, ai Deus, se verrá cedo?

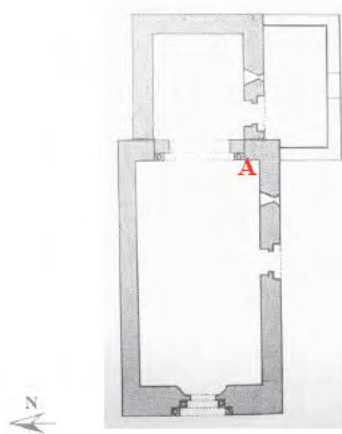
Se vistes meu amado,
O por que ei gran coidado?
E, ai Deus, se verrá cedo?

Abedes - Igreja de Santa María
Diocese: Ourense
Município: Verín
Provincia: Ourense

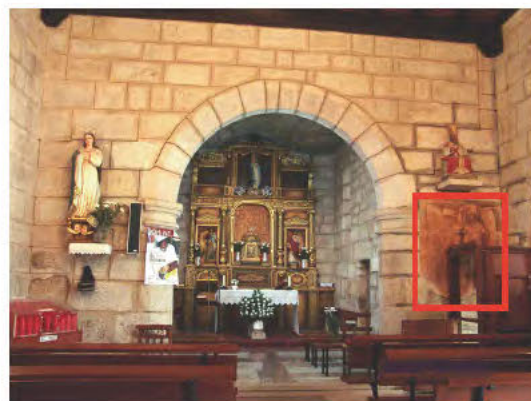
GP
F₁



Vista exterior da Igreja



A- Localização da pintura de São Sebastião.



Vista interior da Igreja



São Sebastião (no ângulo visível). Igreja de Abedes

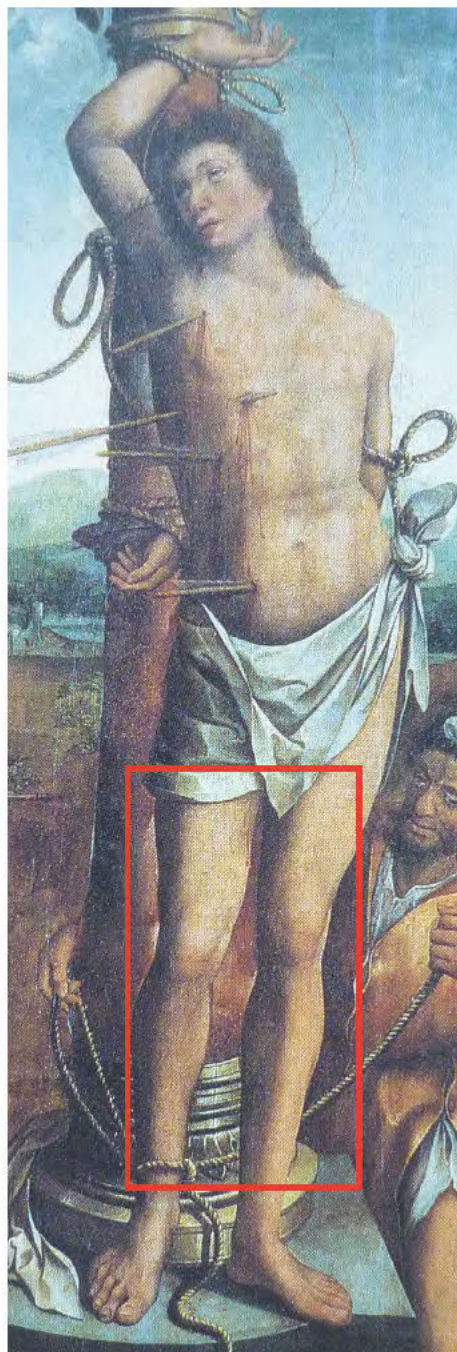


São Sebastião Igr. de Bravães.
1540-1550; 171 X 140 cm



Pintura (parte tapada pelo confessionalário)

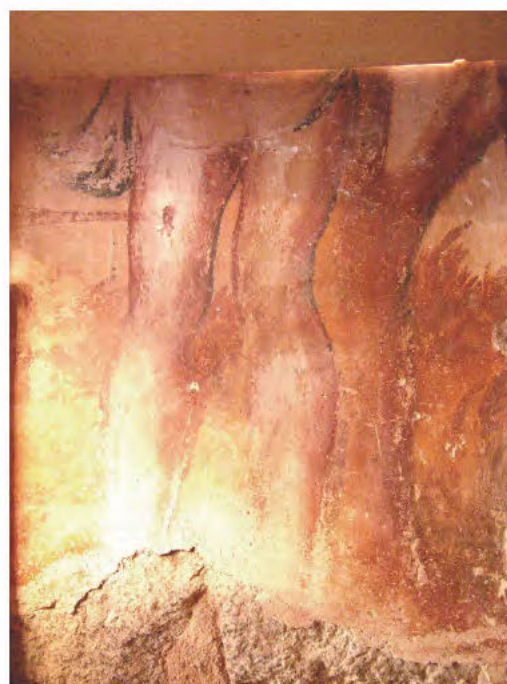
FICHA: 1



Detalhe de São Sebastião, pintura de Vasco Fernandes, Museu Grão Vasco



Detalhe da pintura de Abedes (parte tapada pelo confessional)



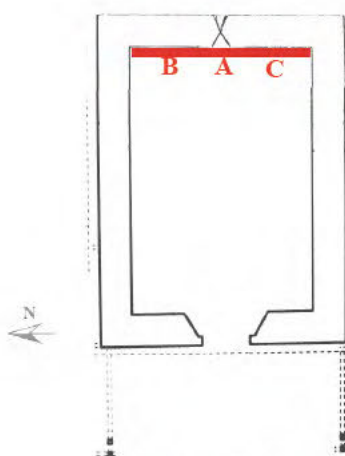
Detalhe da Pintura de São Sebastião de Abedes

Açoreira - Capela de Santa Marinha
Diocese: Bragança - Miranda
Concelho: Torre de Moncorvo
Distrito: Bragança

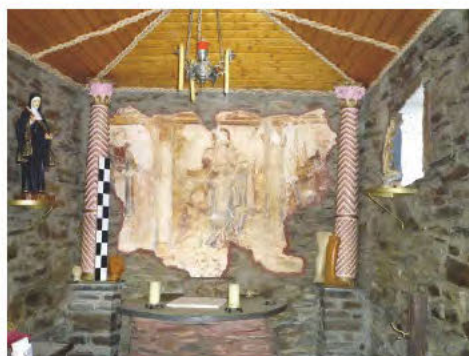
P
F₂



Vista exterior da Capela da Açoreira



Planta esquisso



Interior da Capela de Santa Marinha, Açoreira



B: Santa Barbara (?) ou Doadora



A: Santa Marinha



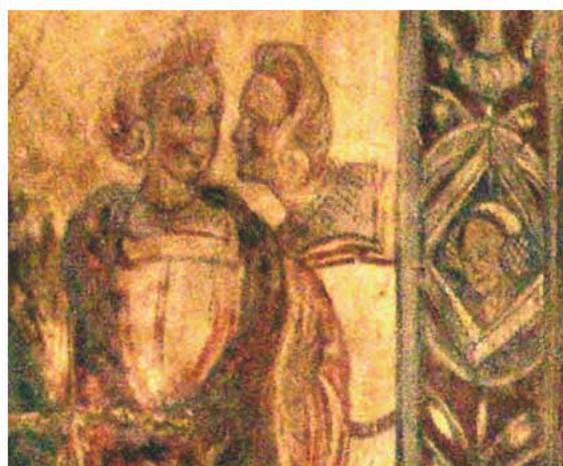
C: São Julião (?)

Açoreira - Capela de Santa Marinha
Diocese: Bragança - Miranda
Concelho: Torre de Moncorvo
Distrito: Bragança

GP
F_{2A}



Pintura/Santa (?) ou Doadora da Capela da Açoreira



Detalhe de figuras da Igreja do Sisto



Retrato de D.Joana de Austria;A.Moro

FICHA: 2A

Açoreira - Capela de Santa Marinha
Diocese: Bragança - Miranda
Concelho: Torre de Moncorvo
Distrito: Bragança

GP
F_{2B}



Santa (?) ou Doadora da Capela da Açoreira



Joana de Austria; Gravado de Peter Van der Heyden, editado por Cock;



Joana de Austria; pintura Sánchez Coelho, Mosteiro das Descalças Reais

FICHA: 2B

Açoreira - Capela de Santa Marinha
Diocese: Bragança - Miranda
Concelho: Torre de Moncorvo
Distrito: Bragança

GP
F_{2C}



Detalhe da Santa (?) ou Doadora da Capela da Açoreira



**.Joana de Austria, filha de Carlos V Imperador; Desenho da
coleção de Arras**

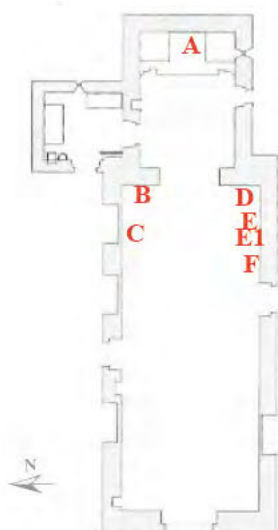
FICHA: 2C

Adeganha - Igreja de Santiago Maior
Diocese: Bragança-Miranda
Concelho: Torre de Moncorvo
Distrito: Bragança

P
F₃



Vista exterior da Igreja de Adeganha



Vista interior da Igreja

Programa iconográfico:

A- Localização da pintura de “Santiago” e faixas decorativas. (pintura da primeira campanha)

B- Missa de S.Gregório; Santa Catarina; Santo António com doador. Longinus;

C- Pintura do Nascimento; Apresentação no Templo; Epifânia; São Francisco Estigmado.

D- Fragmento do martírio de S.Sebastião.

E- Anunciação;

E1- São Bartolomeu.

F- Pintura de São Cristóvão.



Zonas D, E, F: Igreja de Adeganha

Adeganha - Igreja de Santiago Maior
Diocese: Bragança-Miranda
Concelho: Torre de Moncorvo
Distrito: Bragança

GP
F_{3A}



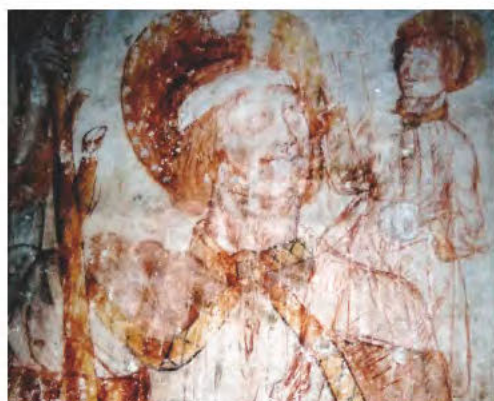
Vista interior da Igreja de Adeganha



São Cristovão de Marzá



São Cristovão, Fs 1513, f. 107 c.



Detalhe de São Cristovão de Adeganha

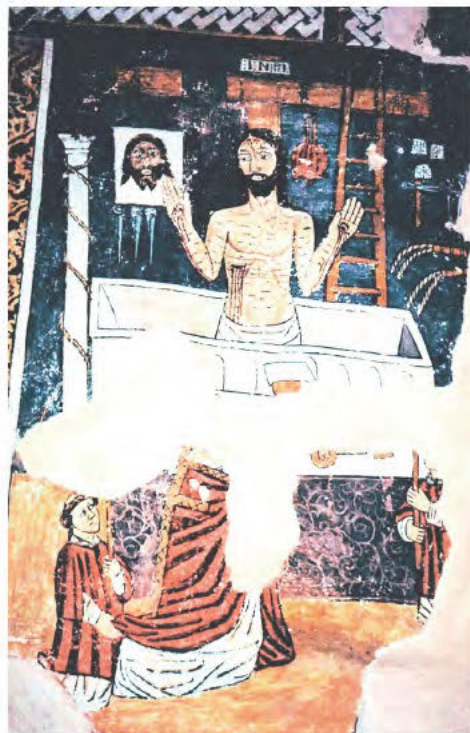


Detalhe de São Cristovão de Marzá

FICHA: 3A

Adeganha - Igreja de Santiago Maior
Diocese: Bragança-Miranda
Concelho: Torre de Moncorvo
Distrito: Bragança

GP
F_{3B}



Missa de São Gregório, Igreja de Adeganha



Missa de São Gregório, Igreja de Castrelos



Missa de S.Gregorio, Quentin Metsys. 1505-1510.



Detalhe/Missa de S.Gregorio, Tapeçaria Nuremberg

FICHA: 3B

Adeganha - Igreja de Santiago Maior
Diocese: Bragança-Miranda
Concelho: Torre de Moncorvo
Distrito: Bragança

GP
F_{3C}

Foto: Arnaldo Silva



Parede fundeira da Igreja de Adeganha



Altar reposto da Igreja de Santiago



Parede fundeira da Igreja de Vivinera/Zamora



Igreja de Santa Leocádia



Igreja de Toques.



**Missa de S.Gregorio, 1476.
 (gravura)**



**Missa de S.Gregorio, na
 Igreja de Adeganha**

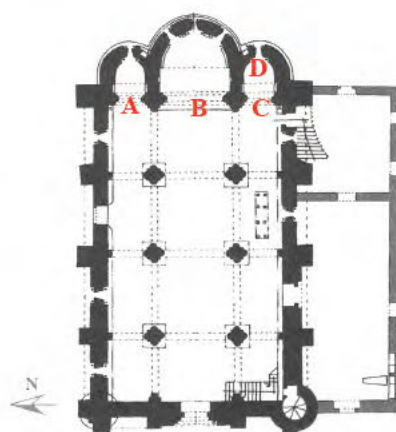
FICHA: 3C

Augas Santas - Igrexa de Santa Mariña
Diocese: Ourense
Municipio: Allariz
Provincia: Ourense

G
F 4



Vista exterior da Igrexa



Vista da estrutura de decoración mudejar

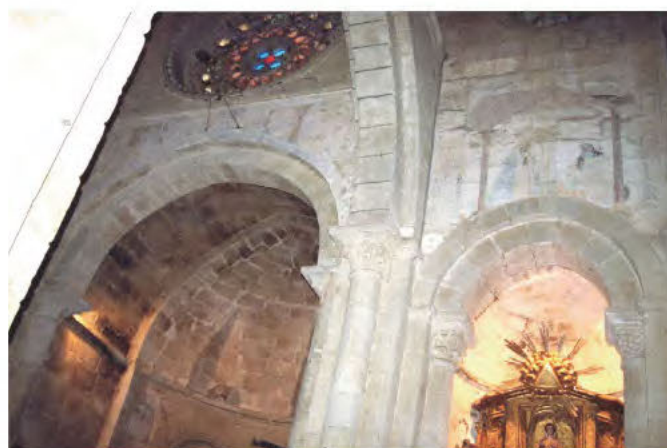
Programa Iconográfico:

A- Santa Mariña

B- Anunciação

C- Natividade

D- Cara (tapada pelo retábulo)

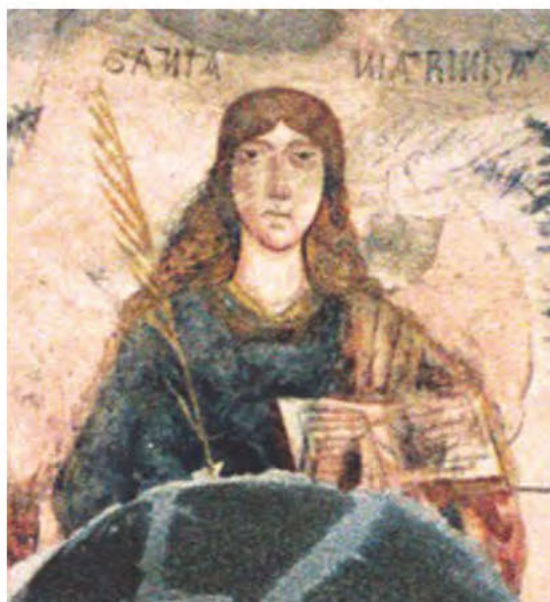


B: No arco central a Anunciação; C: No lado direito, Natividade;

FICHA: 4



Representação de Santa Mariña, Igre. de Augas Santas



Santa Marinha da Igre. de Vila Marim



Santa Marinha da Capela de Açoreira

Augas Santas - Igrexa de Santa Mariña
Diocese: Ourense
Municipio: Allariz
Provincia: Ourense

GP
F_{4B}



Santa Mariña, Igre. de Augas Santas



Santa Marinha da Igre. de Vila Marim

FICHA: 4B

Baamorto - Igreja de Santa María
Diocese: Lugo
Município: Monforte de Lemos
Provincia: Lugo

G
F 5



Vista exterior da Igre. de Baamorto

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| A | B | C | D | E | F |
| G | H | I | J | L | |



Vista lateral da Igre. de Baamorto

Programa iconográfico:

- A - Última Ceia**
- B - Agonia de Jesus no Horto**
- C - Prisão de Jesus no Horto**
- D - Jesus em casa de Anás**
- E - Jesus diante de Caifás (?)**
- F - Jesus diante de Pilatos ou de Herodes (?)**
- G - Pilatos lavando as mãos (?)**
- H - Flagelação**
- I - Coroação de Espinhos**
- J - Ecce Homo**
- L - A Caminho do Calvário (?)**



Vista geral das pinturas da Igre. de Baamorto

Baamorto - Igreja de Santa María
Diocese: Lugo
Município: Monforte de Lemos
Provincia: Lugo

GP
F 5A



Coroação de Espinhos; Igreja de Baamorto



Coroação de Espinhos; Igreja da Bemposta



DÜRER; Coroação de Espinhos; 1495.

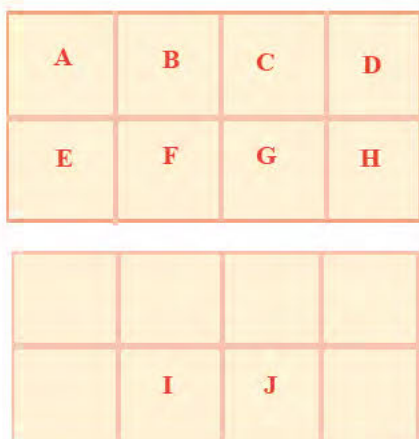
FICHA: 5A

Bemposta - Capela de Santo Cristo
Diocese: Bragança - Miranda
Concelho: Mogadouro
Distrito: Bragança

P
F₆



Vista exterior da Capela



Vista interior (parede direita) da Capela

Programa Iconográfico:

- A- As Santas Mulheres com perfumes (mirróforas)**
- B- Ressurreição de Cristo**
- C- Junto da Cruz**
- D- (?)**
- E- Detalhe da descida de Cristo aos Infernos**
- F- Diante do Sumo Sacerdote**
- G- Oração de Jesus Cristo no Horto das Oliveiras**
- H- (?)**
- I- Coroação de Espinhos -**
- J- Cenas de Paixão (não visível)**



Parede Norte da Capela

Bemposta - Capela de Santo Cristo
Diocese: Bragança - Miranda
Concelho: Mogadouro
Distrito: Bragança

GP
F_{6A}



Cristo com as mãos atadas, Igreja da Bemposta



Ecce Homo, Igreja de Baamorto



Lucas Van Leyden, Cristo diante de Anás, 1421

FICHA: 6A

Braga - Sé/Catedral de Santa Maria
Diocese: Braga
Concelho: Braga
Distrito: Braga

P
F₇



Sé Catedral de Braga



Planta dos espaços da Catedral de Braga



Vista frontal da Galilé da Catedral

Programa Iconográfico:

A- Capela da Glória (séc. XIV)

**B- Pintura (Absidiolo)
à Nossa Senhora do Loreto**

**C- Capela de São Geraldo,
que comunica para a Capela da Glória.**

D- Entrada para a Sé.



Fragmento da "Anunciação" existente na Galilé

FICHA: 7

Braga - Sé / Catedral de Santa Maria
Diocese: Braga
Concelho: Braga
Distrito: Braga

GP
F_{7A}



Detalhe da pintura com destaque para a pomba na zona da galilé



Anjo Músico, Anónimo Hispano, finais Século XIV. Museu da Catedral de Santiago

FICHA: 7A

Braga - Capela Nossa Senhora da Glória
Catedral de Santa Maria de Braga
Diocese: Braga
Concelho: Braga - Distrito: Braga

P
F₈



Vista exterior da Capela da Glória



Parede norte da Capela da Glória



Interior da Capela (junto à Capela de São Geraldo)



Detalhe de ornamentações da Capela da Glória da Sé de Braga



Símbolo/Estrela do túmulo de São Tiago Apóstolo

Braga - Capela Nossa Senhora da Glória
Catedral de Santa Maria de Braga
Diocese: Braga
Concelho: Braga - Distrito: Braga

GP
F8B



Detalhe do pano decorativo da Capela da Glória



Frontal de Altar da Igre. de Melide

FICHA: 8B

Braga - Capela Nossa Senhora da Glória
Catedral de Santa Maria de Braga
Diocese: Braga
Concelho: Braga - Distrito: Braga

GP
F 8C



Vista interior da Capela da Glória

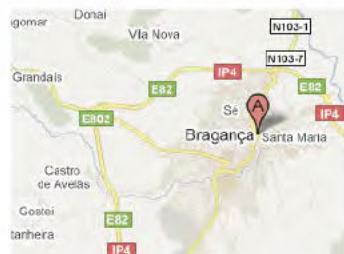


Capela do Santo Cristo- Igr. de San Domingo de Bonaval

FICHA: 8C

Bragança- Igreja S. Francisco de Bragança
Diocese: Bragança - Miranda
Concelho: Bragança
Distrito: Bragança

P
F₉



Vista geral da Igreja de S. Francisco



Cabeceira da Igreja de S. Francisco




Interior da Igreja de S. Francisco

Programa Iconográfico:

A- Virgem da Misericórdia

B;C;D;E; Projecto esquemático das pinturas, segundo os vestígios actuais.

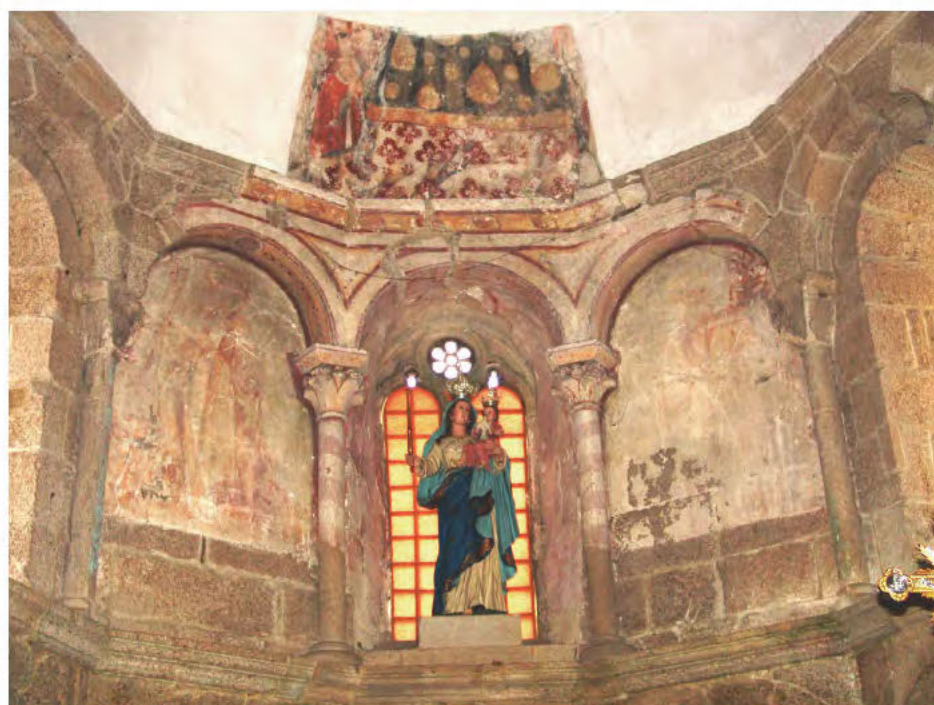
| | | |
|-----------------------|--|-----------------------------|
| B- Juízo Final | A-  | D- Jerusalém Celeste |
| C- Profetas | ? | E- Profetas |

Bragança- Igreja S. Francisco de Bragança
Diocese: Bragança - Miranda
Concelho: Bragança
Distrito: Bragança

GP
F_{9A}



Virgem da Misericórdia da Igreja de S.Francisco de Bragança



Detalhe da pintura de Sar- Igreja/Colegiata de Santa Maria a Mayor e Real

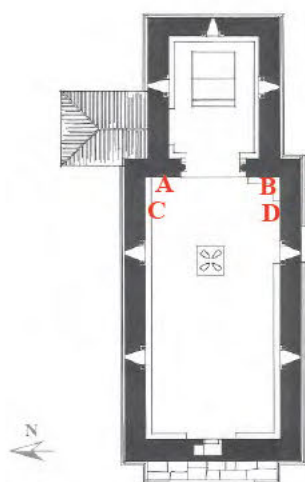
FICHA: 9A

Bravães - Igreja de S. Salvador
Diocese: Viana do Castelo
Concelho: Ponte da Barca
Distrito: Viana do Castelo

P
F₁₀



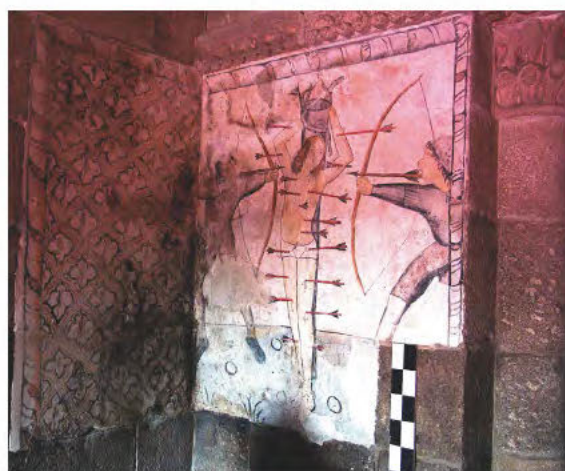
Vista exterior da Igreja



Vista interior da Igreja

Programa Iconográfico:

- A - Martírio de São Sebastião**
- B- Virgem com o Menino**
- C- Painel decorativo floral**
- D- Painel decorativo floral**



Martírio de S. Sebastião



Martirio de S. Sebastião de Bravães; ± 1511;



S. Sebastião de Bravães (destacado) ± 1530/1560



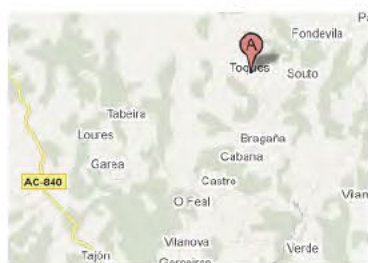
Martirio de S. Sebastião da Igreja do Mosteiro



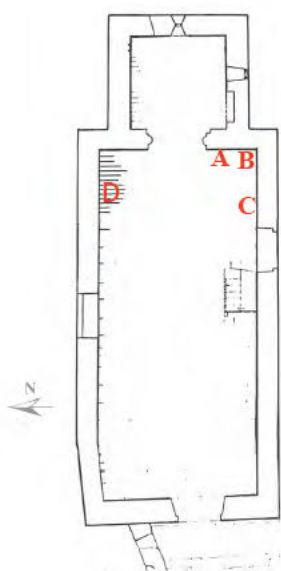
Martirio de S. Sebastião de Sunfiz de Cangas

Capela (A) : Igreja de Santa María
Diocese: Lugo
Município: Toques
Provincia: A Coruña

G
F₁₁



Vista exterior da Igre. de Toques



Vista interior da Igre. de Toques

Programa Iconográfico:

A- Missa de São Gregório;

B- São Bartolomeu;

C- Pintura de São Cristovão;

D- Não visível

Obs: Na zona alta do arco houve pinturas, actualmente muito danificadas



Detalhe da Missa de S.Gregório

**Capela (A) : Igreja de Santa María
Diocese: Abeancos. Lugo
Município: Toques
Provincia: A Coruña**

**GP
F11A**



Missa de São Gregório/ Igre. de Toques



Missa de São Gregório da Igre. de Adeganha



Missa de São Gregório, anônimo alemão 1476/15 [3.481]



Detalhe de São Cristovão de Toques



Detalhe de Adeganha



**Pietro di Martino da Milano (?)
Relevo em pedra, 1425, 65x83cm,
Convento de Santo Domingo de Dubrovnik**



São Cristovão/ Igre. de Toques



São Cristovão/ igre. de Adeganha



São Cristovão, 1423 do convento de Buxheim. John Rylands Library

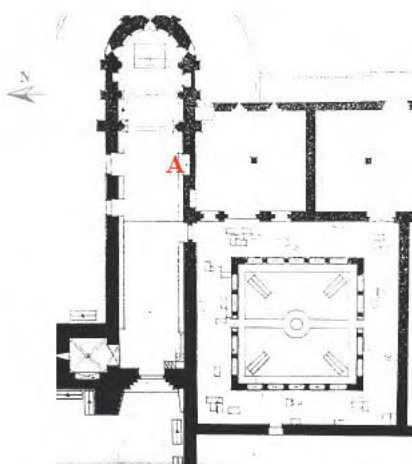
FICHA: 11A

Cête I - Igreja de São Pedro
Diocese: Porto
Concelho: Paredes
Distrito: Porto

GP
F₁₂



Fachada da Igreja de Cête



Interior da Igreja de Cête



São Sebastião da Igreja de Abedes



Xilogravura de cerca 1500. Cf. Roque-As pestes



São Sebastião da Igreja de Cête

Cête II - Ermida Nossa Senhora do Vale
Diocese: Porto
Concelho: Paredes
Distrito: Porto

P
F 13



Vista exterior da Ermida



D- Anjo com instrumento de sopro



Localização dos fragmentos pictóricos

Programa Iconográfico:

Na parede fundeira haveria ao centro Nossa Senhora circundada por Anjos Músicos.

A - Nossa Senhora

B - Anjo músico com instrumento de corda

C - Anjo músico com instrumento de corda

D - Anjo com instrumento de sopro

E - Anjo com instrumento de sopro

F - Não visível



Vista interior da Ermida

Cête II - Ermida da Senhora do Vale
Diocese: Porto
Concelho: Paredes
Distrito: Porto

GP
F_{13A}



Possível distribuição dos Anjos músicos na Ermida da Senhora do Vale



Coroação da Virgem de São Nicolau do Prado



Anjos músicos da Igreja de São Cristovão Camposancos



Durer; Virgen e menino, 1518



“Coroação” da Igreja do Gatão

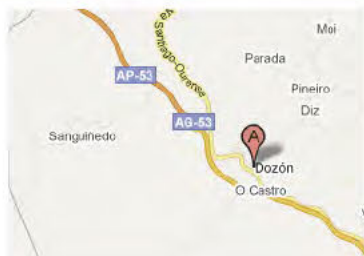


HNR, [f.21V] 1500

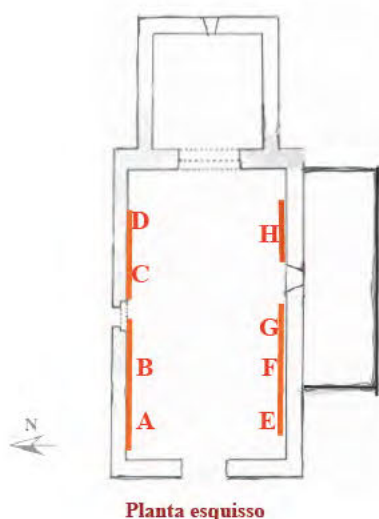
FICHA: 13A

Dozón - Igrexa Paroquial de Santa María
Diocese: Lugo
Município: Dozón
Provincia: Pontevedra

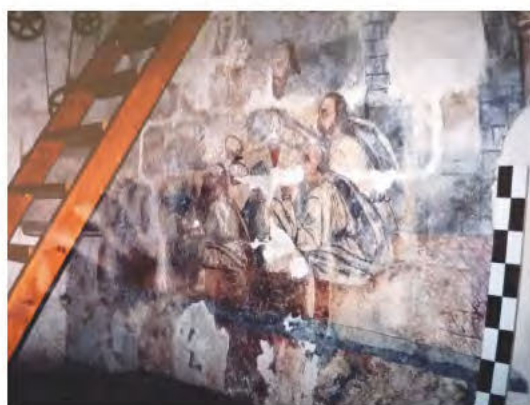
G
F₁₄



Vista da fachada da Igreja



Planta esquisso



A- Última Ceia

Programa Iconográfico:

- A- Última Ceia** (Coro alto/parede esquerda)
- B- Lavatório de pés**, até à altura do coro (parede esquerda)
- C- Prisão de Cristo no Horto** (parede esquerda)
- D- Coroação de Espinhos** (parede esquerda inferior)
- E- Jesus Ressuscitado** (parede direita)
- F- Noli me Tangere**= (aparição a Santa Madalena)
- G- Descida ao Limbo dos pais**
- H- Jesus Cristo em Majestade** (parede direita)
- O= Orbe T= Terrarum das Terras**



Jesus em Majestade (de um Juízo Final)



Aparição de Cristo Ressuscitado à Virgem sua Mãe, Igreja de Dozón



Aparição de Cristo à Virgem,
Garcia Fernandes, 1531.



Aparecimento de Cristo à Virgem- Frey Carlos
Pintura Luso-Flamenga, Séc.XVI



Ressurreição; Capela do Carrasco, Palaçoulo.

Dozón - Igrexa Paroquial de Santa María
Diocese: Lugo
Municipio: Dozón
Provincia: Pontevedra

GP
F14B



Lava Pés, Igrexa de Dozón



Durer, Lavatório de pés, 1510, Viena Albertina
[Inv. DG 1934/311]



Lava Pés; (destacado) Igreja de Bravães;
±1540-1550.

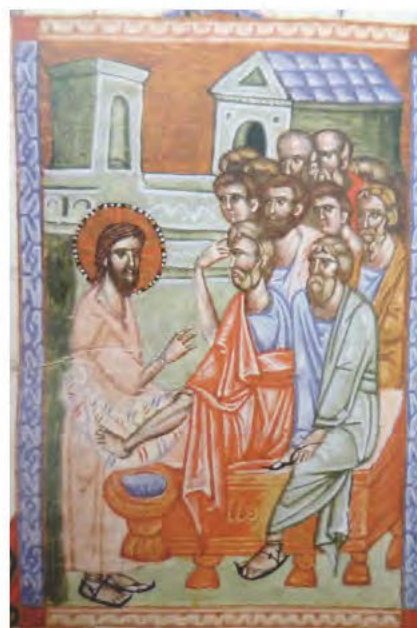
FICHA: 14B



Evangelho Palatino, 1336, Ms. 5786, f.106, Sis, Arménie



Flos Sanctorum, 1513



Evangelho, séc.XIV, Cilicia, Arménia

Dozón - Igrexa Paroquial de Santa María
Diocese: Lugo
Municipio: Dozón
Provincia: Pontevedra

GP
F14D



Ceia, Igrexa de Dozón



Durer, Ceia 1510



Ceia, Igrexa de Outeiro Seco

FICHA: 14D

Dozón - Igrexa Paroquial de Santa María
Diocese: Lugo
Municipio: Dozón
Provincia: Pontevedra

GP
F14E



Targmanchats/Evangelho, 1232, Siunik .iluminador-Grigor,Mosteiro Matenadaran, manuscritN2743, 170a



Evangelho, séc. Xi, Mosteiro Matenadaran, manuscrito N°3723, 2v. Arménia



Dominico Ghirlandaio, Última Ceia, fresco, 1480, Florença.

FICHA: 14E

Dozón - Igrexa Paroquial de Santa María
Diocese: Lugo
Municipio: Dozón
Provincia: Pontevedra

GP
F_{14F}



Espelho de illustres personas, Sevilha 1499, f. 74 (Kij).

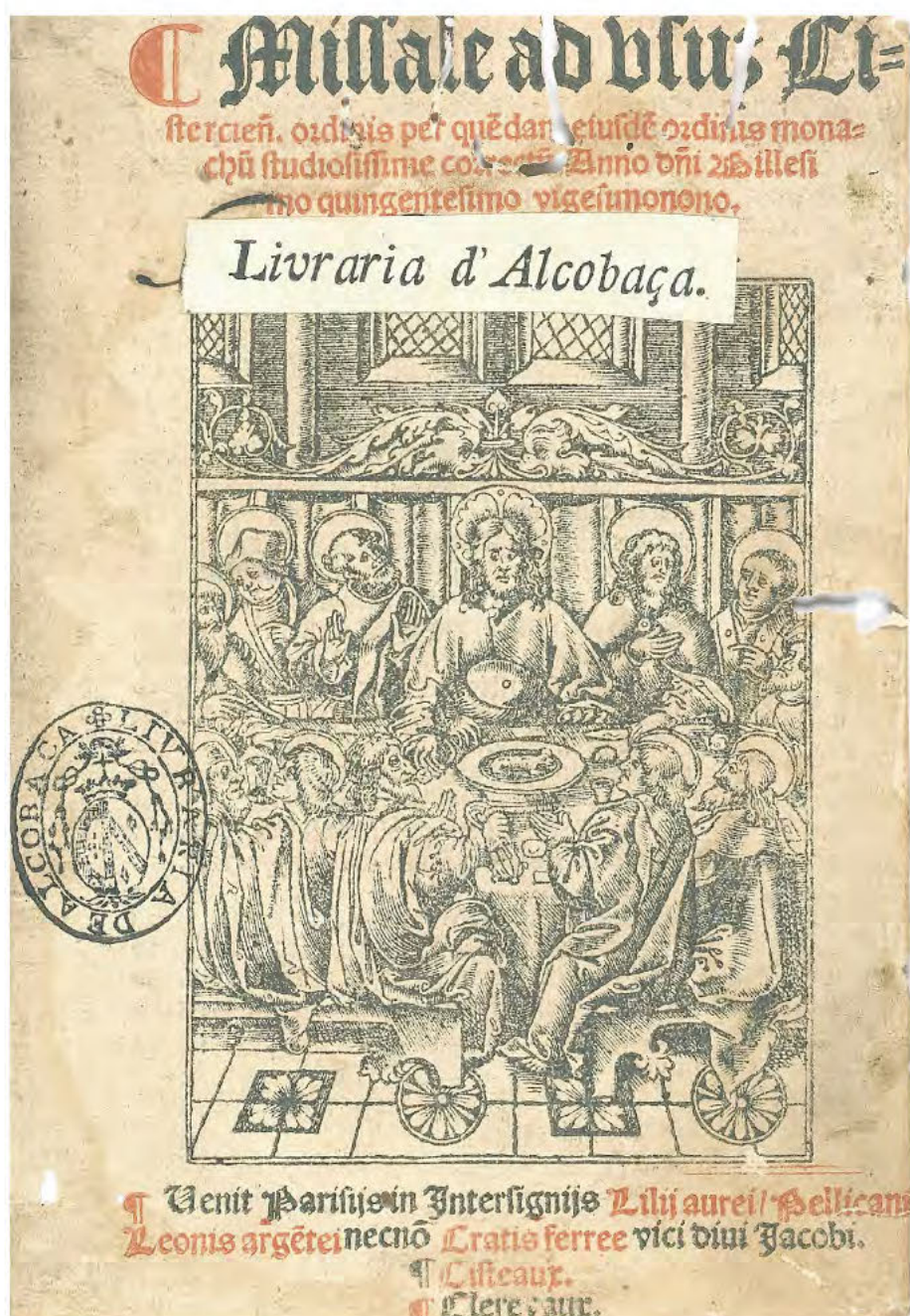


Flos sanctorum, 1513, A 3 d.

FICHA: 14F

Dozón - Igreja Paroquial de Santa Maria
Diocese: Lugo
Município: Dozón
Província: Pontevedra

GP
F14G



Biblioteca Nacional de Portugal; Rosto/, 1529, cota rel-7631. Ceia do senhor - 100 X 70 mm

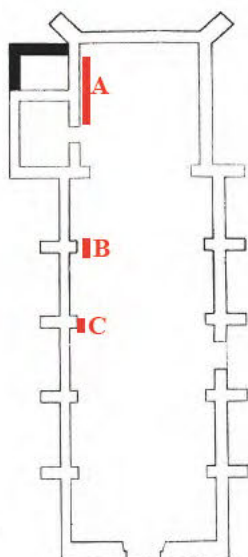
FICHA:14G

Duas Igrejas - Igreja Nossa Sr^a do Monte
Diocese: Bragança - Miranda
Concelho: Miranda do Douro
Distrito: Bragança

P
F₁₅



Vista exterior da Igreja



Vista da cabeceira da Igreja

Programa Iconográfico:

- A- Calvário**
- B- Santa Luzia**
- C- Não visível**



Vista interior da Igreja

FICHA: 15

Duas Igrejas - Igreja Nossa Sr^a do Monte
Diocese: Bragança - Miranda
Concelho: Miranda do Douro
Distrito: Bragança

GP
F15A



Detalhe do "Calvário" da Igreja N. Sr^a do Monte



Detalhe da pintura da Igreja do Sisto



Detalhe do Calvário, da Igreja N. Sr^a do Monte

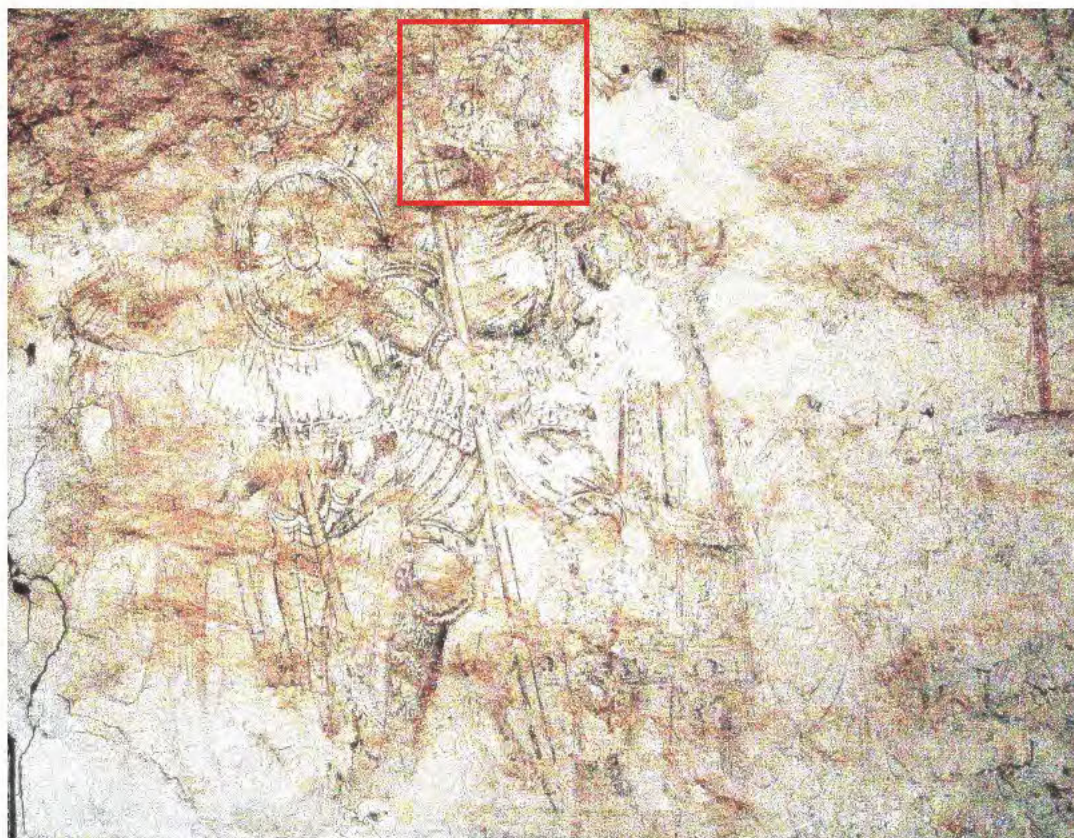


**Detalhe da gravura de Martin Schongauer
(ca.1480).**

FICHA: 15A

Duas Igrejas - Igreja Nossa Sr^a do Monte
Diocese: Bragança - Miranda
Concelho: Miranda do Douro
Distrito: Bragança

GP
F 15B



Detalhe do “Calvário” da Igreja N. Sr^a do Monte

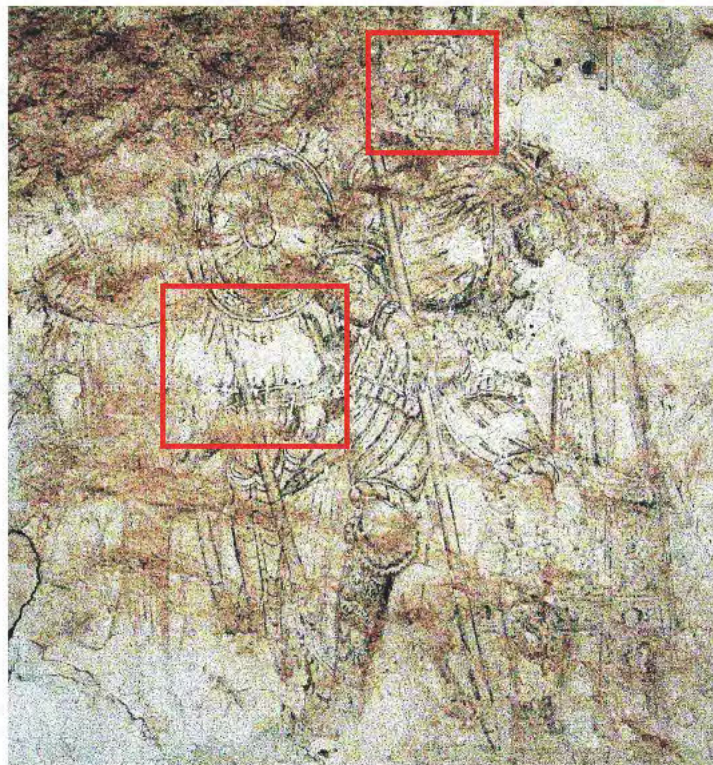


Detalhe da gravura [Los cuatro soldados]
MZ - [15..?]

FICHA: 15B

Duas Igrejas - Igreja Nossa Sr^a do Monte
Diocese: Bragança - Miranda
Concelho: Miranda do Douro
Distrito: Bragança

GP
F 15C



Detalhe do "Calvário" da Igreja N. Srª do Monte

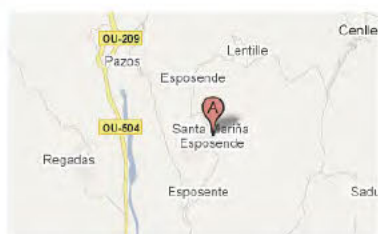


Detalhe de Adoração dos Magos, da Igreja de San Xurxo do Vale

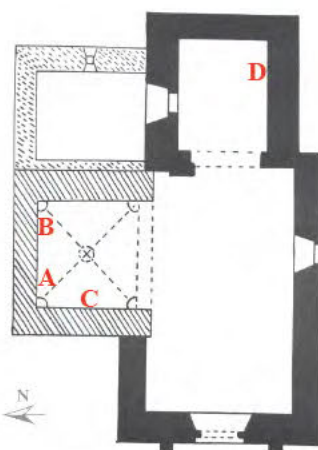
FICHA: 15C

Esposende - Igrexa de Santa Mariña
Diocese: Ribadavia
Municipio: Cenlle
Provincia: Ourense

G
F₁₆



Vista lateral da Igrexa

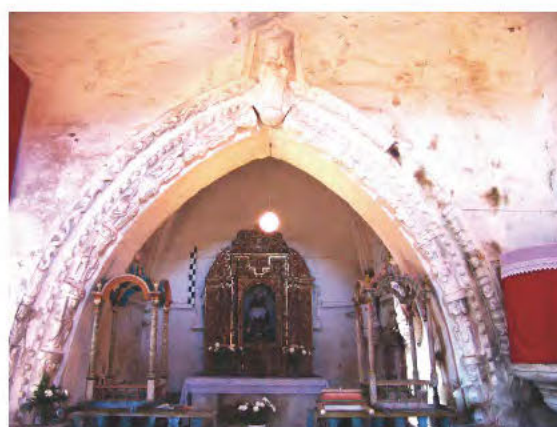


Vista interior da Igrexa

Programa Iconográfico:

- A-** Pintura de Santa Helena
- B-** Pintura de Santa Catarina
- C-** Fragmentos da pintura de São Cristóvão (?)

- D-** Fragmentos de padrões decorativos



Capela lateral da Igrexa

Esposende - Igrexa de Santa Mariña
Diocese: Ribadavia
Municipio: Cenlle
Provincia: Ourense

GP
F_{16A}



Santa Catarina da Igre. de Esposende



Detalhe da pintura de Esposende



Detalhe da pintura de Valadares



Santa Catarina -Igre. de Valadares



Leyenda de los Santos, Burgos
(cerca)1500, f.224 d.



Santa Catarina - Livro de
Horas, Holanda-Haarlem, c.
1443, (fl. 142V).

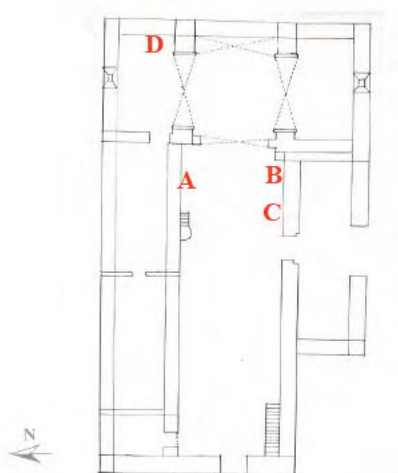
FICHA: 16A

Ifanes - Igreja de São Miguel
Diocese: Bragança - Miranda
Concelho: Miranda do Douro
Distrito: Bragança

P
F₁₇



Vista exterior da Igreja



Vista lateral da Igreja

Programa Iconográfico:

- A- Anjos músicos**
- B- Padrões hispano-Arabes**
- C- São Cristovão**
- D- Fragmento de grotesco**



A - Fragmento de "Anjos Músicos"

Ifanes - Igreja de São Miguel
Diocese: Bragança - Miranda
Concelho: Miranda do Douro
Distrito: Bragança

GP
F_{17A}



Detalhe de São Cristovão da Igreja de Ifanes
(fragmento 22 x 11cm)



Detalhe S.Cristovão da Igreja de Sisto



Livro de Horas de Isabel a Católica,
iluminura do f. 351 (Libro de Horas, 1987, p. 53).



S.Cristovão de Outeiro Seco

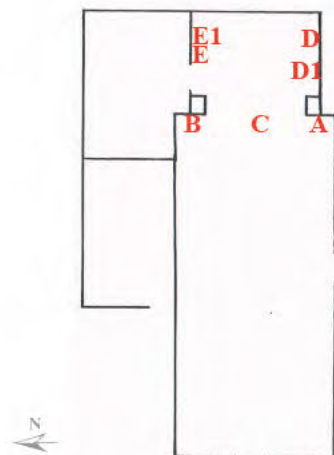
FICHA: 17A

Insua - Igrexa de San Salvador
Diocese: Lugo
Municipio: Taboada
Provincia: Lugo

G
F₁₈



Vista exterior da Igrexa



Vista interior da Igrexa

Programa Iconográfico:

- A- São Brás**
- B- Estigmatização de São Francisco**
- C- Anunciação (zona superior) -**
- D- Visitação (2º Terço do séc.XVI?)**
- D1- Fuga para o Egipto(?) séc.XV(?)**
- E- Natividade (?)**
- E1- Adoração dos Magos (?)**



Capela Mor da Igrexa

FICHA: 18



Estigmatização de S.Francisco; Igre. de Ínsua



São Francisco; Igre. da Adeganha



DÜRER; S.Francisco recebendo os estigmas; 1503.



P.Lorenzetti: Os Estigmas de S.Francisco, Assis

Insua - Igrexa de San Salvador
Diocese: Lugo
Municipio: Tabuada
Provincia: Lugo

GP
F18B



Visitação, Igr. de San Salvador de Insua



Missal, 1509. BHUV



Livro de Horas, 1500.



Visitação, Igr. de Meijinhos

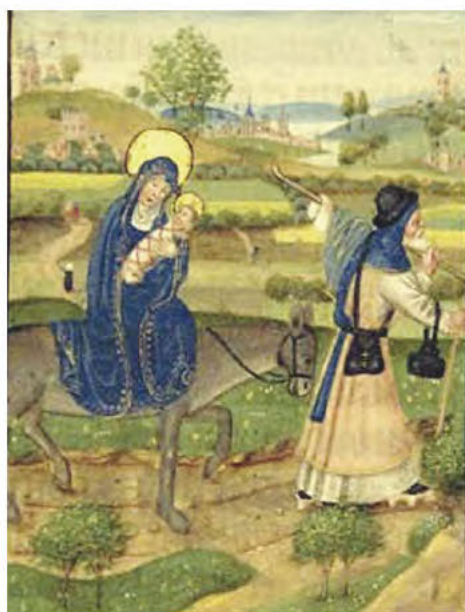


Livro de Horas séc.XIV.

FICHA: 18B



Marcação de 3 camadas cronológicas; Igre. de Ínsua



Livro de Horas séc.XIV; BNB.



Fuga para o Egipto (fragmento); Igre. de Ínsua



Fuga para o Egipto; Igre. de Santa Leocádia



Detalhe: “Fuga para o Egipto” Igrexa da Insua



Fuga para o Egipto; Durer, 1504.



Fuga para o Egipto; Giotto. Capela de Pádua

Insua - Igreja de San Salvador
Diocese: Lugo
Município: Tabuada
Provincia: Lugo

GP
F18E



São Brás na Igreja de Insua



Detalhe da pintura de São Brás; Igr. do Pinheiro.



Igr. de Midões



Igr. Seoane de Oleiros



1ª impressão, Salamanca, 1525.

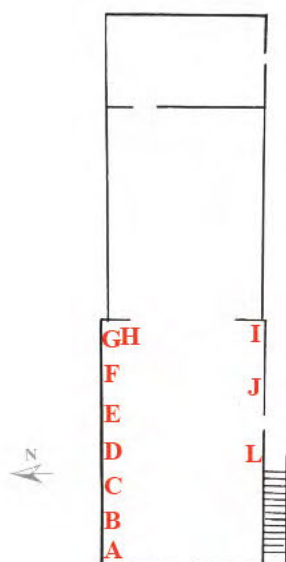
FICHA: 18E

Labrada -Igrexa Paroquial de Santa María
Diocese: Lugo
Município: Guitiriz
Provincia: Lugo

G
F₁₉



Vista exterior da Igreja



Programa Iconográfico:

- A- Santa Margarida (170x120cm)**
- B- Baptismo de Cristo**
- C- São Jorge matando o Dragão**
- D- São Cristovão**
- E- Martírio de São Sebastião**
- F- São João Baptista com o cordeiro sobre o Livro**
- G- Jesus com a Cruz às costas, a caminho do Calvário**
- H- Por cima um Anjo com cruz e lança**
- I- Virgem com o menino ao colo**
- J- Santiago Matamouros**
- K- Inferno**



Vista interior da Igreja



Interior da parede Norte da Igreja

FICHA: 19

Labrada - Igreja Paroquial de Santa María
Diocese: Lugo
Município: Guitiriz
Provincia: Lugo

GP
F19A



Santa Margarida; Igr. da Labrada



Igr. de Midões



Igr. de Sernancelhe



Santa Margarida, FS 1513, f.102 b.



Santa Margarida; Ilha de Malta



Santa Marta Igreja St.Leocádia

Labrada - Igreja Paroquial de Santa María
Diocese: Lugo
Município: Guitiriz
Provincia: Lugo

GP
F19B



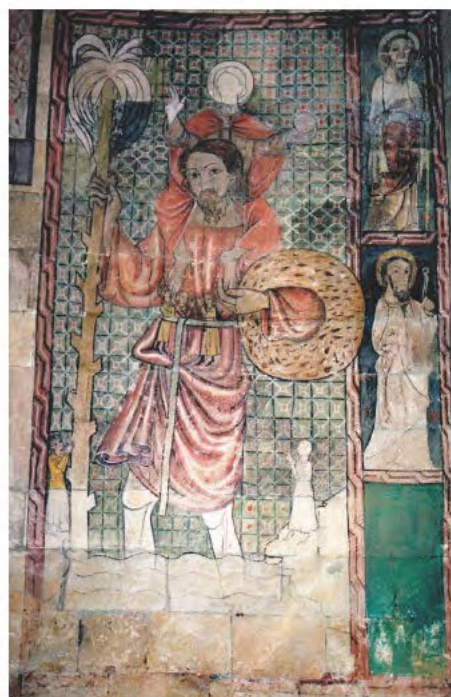
São Cristovão, Igr. de Labrada 210 X 160 cm



Igr. de Santa Leocádia 250 X 210 cm



Estampa, Martín Schongauer, [s.n. 14..]



Pintura séc. XIV, Igr. de S.Marcos, Salamanca

FICHA: 19B

Labrada - Igrexa Paroquial de Santa María
Diocese: Lugo
Municipio: Guitiriz
Provincia: Lugo

GP
F19C



Igr. de Labrada - Santiago Matamouros



Igr. de Folhadela - Pintura da parede fundeira

FICHA: 19C

Labrada - Igrexa Paroquial de Santa María
Diocese: Lugo
Municipio: Guitiriz
Provincia: Lugo

GP
F19D



Santiago Matamouros, detalhe, Igr. de Labrada



Santiago, Igr. de Folhadela

FICHA: 19D

Labrada - Igrexa Paroquial de Santa María
Diocese: Lugo
Municipio: Guitiriz
Provincia: Lugo

GP
F19E



Inferno; Igrexa de Labrada



"Inferno" Pintura sobre madeira, M.N.A.A.L

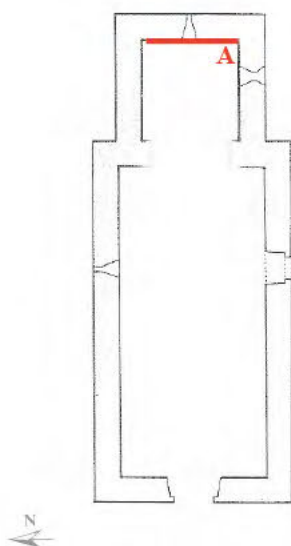
FICHA: 19E

Lamas - Igrexa de Santa María
Diocese: Ourense
Município: Leiro
Provincia: Ourense

G
F 20



Fachada da Igrexa de Lamas



Planta Esquisso



Vista lateral da Igrexa

Programa Iconográfico:

A- A pintura mural encontra-se tapada pelo retábulo.

Observamos uma figura feminina, numa linguagem linear apontando tratar-se (com as devidas reservas) de uma Anunciação. Apresenta um fundo valorizado por um tipo de padrões “pinha”.



Vista interior da Igrexa

Lamas - Igreja de Santa María
Diocese: Ourense
Município: Leiro
Provincia: Ourense

GP
F20A



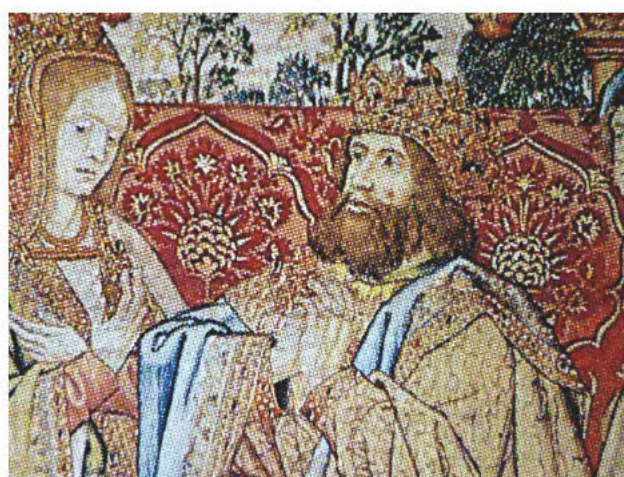
Zona visível da pintura da Igreja de Lamas



Detalhe da pintura de Lamas



Retrato de D. João I, M.N.A.A.L.



História de David y Betsabé, Manufactura de Bruxelas, 1515.

FICHA: 20A

Lamas - Igreja de Santa María
Diocese: Ourense
Município: Leiro
Provincia: Ourense

GP
F20B



Detalhe do padrão da pintura de Lamas



Detalhe; Lorenzo Alessandro, Madonna in trono...



Detalhe da pintura de Santo Agostinho, Nuno Gonçalves (atribuido) M.N.A.A.L.

FICHA: 20B

Lamas - Igreja de Santa María
Diocese: Ourense
Município: Leiro
Provincia: Ourense

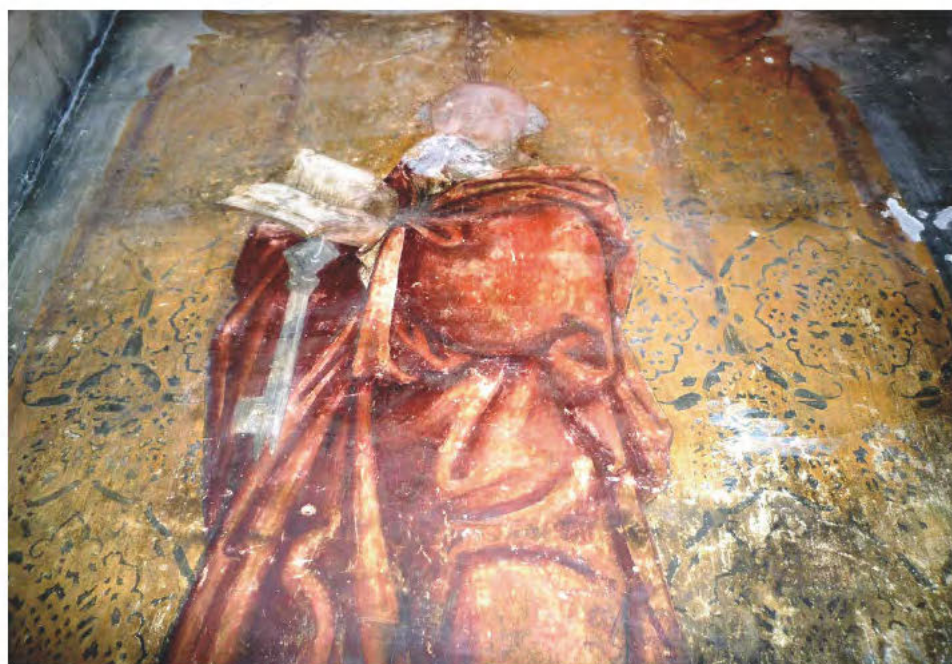
GP
F20C



Detalhe do padrão da pintura de Lamas



Detalhe; Girolamo di Giovanni, Madonna della Misericordia, 1463. Camerino, Pinacoteca Comunale.



Pintura na Igr. de Santa Leocádia; detalhe de S. Pedro

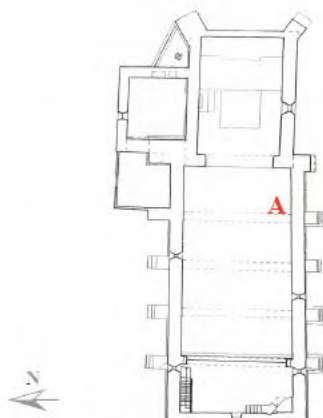
FICHA: 20C

Marín - Igrexa de San Xulián
Diocese: Santiago
Municipio: Marín
Provincia: Pontevedra

G
F₂₁



Fachada da Igrexa



A- Localización dos testemuños pictóricos, actualmente tapados polo retábulo barroco.



Cabeceira da Igrexa

Pintura tapada pelo retábulo.
Visitação (?)



Vista interior da Igrexa

Marín - Igrexa de San Xulián
Diocese: Santiago
Municipio: Marín
Provincia: Pontevedra

G
F21A



Igrexa de Marín; Testemunhos pictóricos, actualmente tapados por altar lateral.



Visitação da Igr. de Valhelhas



Missal de 1522; AHSCML.

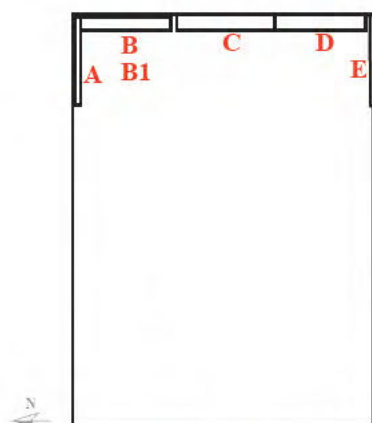
FICHA: 21A

Meijinhos - Igreja de Nossa Sr^a da Piedade
Diocese: Lamego
Concelho: Lamego
Distrito: Viseu

P
F₂₂



Vista geral da Igreja



Planta esquisso



Vista interior da Igreja

Programa Iconográfico:

- A** - Anunciação;
- B** - Natividade da Virgem;
- B1** - Apresentação;
- C** - Assunção da Virgem;
- D** - Encontro de Santa Ana e São Joaquim;
- E** - Visitação



Parede fundeira da Igreja



“Visitação” de Meijinhos



“Visitação” da Igreja de Marzá



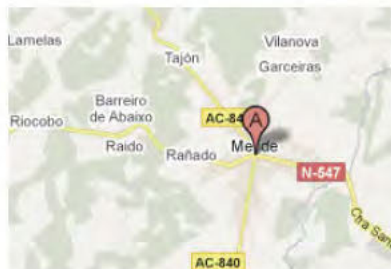
Detalhe da “Visitação” da Igreja de Castrelos



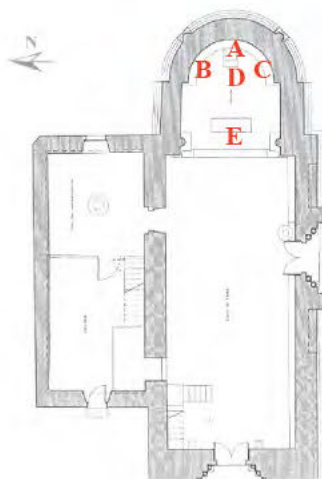
“Visitação” Dürer, 1510.

Melide - Igrexa de Santa María
Diocese: Lugo
Municipio: Melide
Provincia: A Coruña

G
F₂₃



Vista da Igrexa de Santa Maria de Melide



Vista interior da Igrexa de Melide

Programa iconográfico:

A- Representação da Santíssima Trindade na zona superior tipo "Trono da Graça" rodeada pelo Tetramorfo, os símbolos evangélicos dos quatro evangelistas.

B- Pintura em friso tipo baldosado.

C- Seis Apóstolos dispostos simetricamente.

D- Pintura padrão de conclusão plástica.

E- Pintura de frontal de altar.



Frontal do Altar da Igrexa de Melide

Melide - Igrexa de Santa María
Diocese: Lugo
Municipio: Melide
Provincia: A Coruña

GP
F23A



Vista interior da Igrexa de Melide



Capela da Glória da Sé de Braga



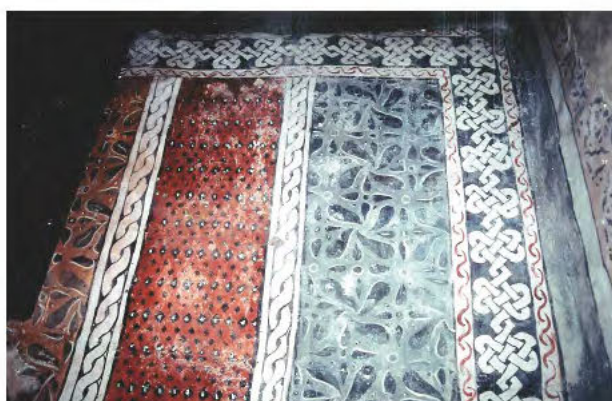
Bembivres- Igr. de Santiago



Frontal de Altar da Igrexa de Melide



Pergaminho, 1494,Veneza.



Detalhe da parede da Igr. de Adeganha

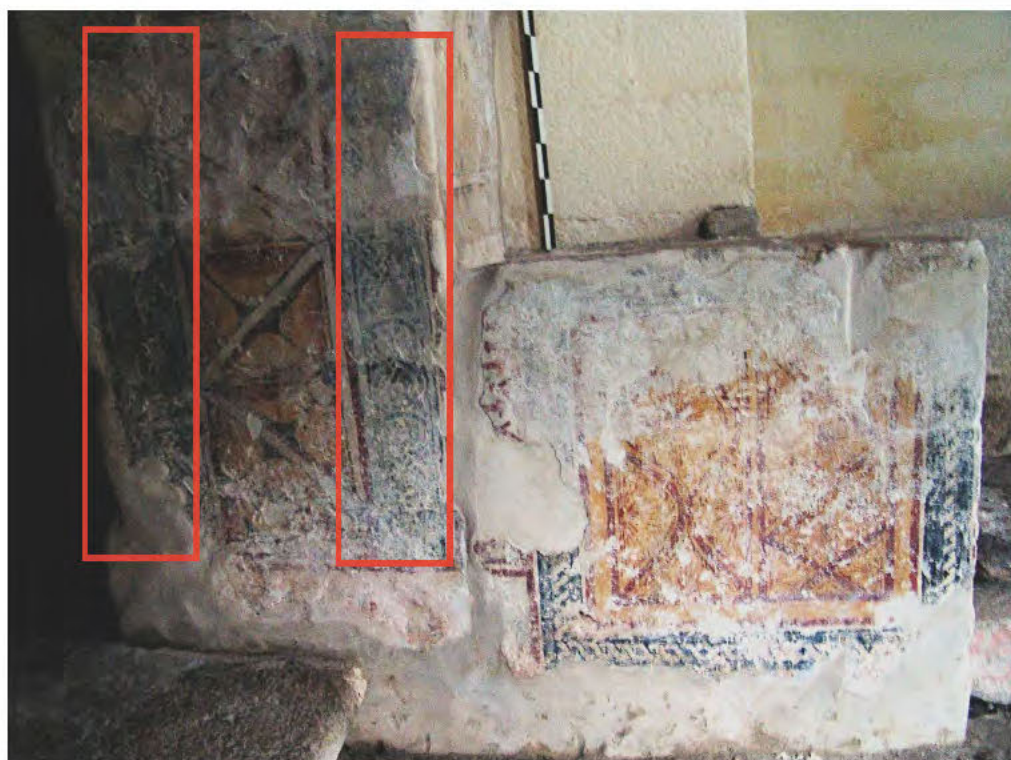
FICHA: 23A

Melide - Igrexa de Santa María
Diocese: Lugo
Municipio: Melide
Provincia: A Coruña

GP
F23B



Frontal de Altar da Igrexa de Melide



Detalhe do Arco triunfal e frontal de altar de São Pedro de Vile

FICHA: 23B

Melide - Igrexa de Santa María
Diocese: Lugo
Municipio: Melide
Provincia: A Coruña

GP
F 23C



Detalhe interior da Igrexa de Melide



Fonte Aldeia- Capela da Santissima Trindade

Melide - Igrexa de Santa María
Diocese: Lugo
Municipio: Melide
Provincia: A Coruña

GP
F_{23D}



Detalhe do frontal de altar da Igrexa de Melide



Detalhe da letra inicial do Frontispicio da "Vita Christi"

Melide - Igrexa de Santa María
Diocese: Lugo
Municipio: Melide
Provincia: A Coruña

GP
F_{23E}



A - Imprensa de Alcalá - 1511- 1514; 57 X 41 mm

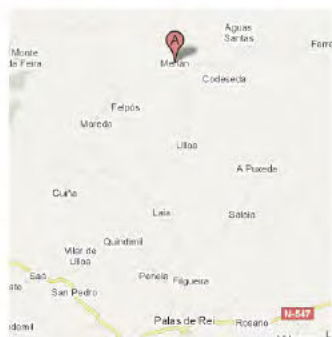


B - Imprensa de Alcalá - 1515- 1517 ; 57 X 40 mm

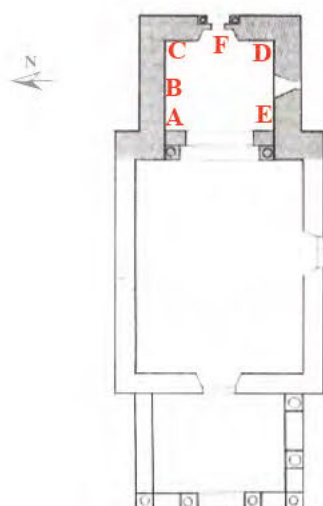
FICHA: 23E

Merlán- Igrexa de San Salvador
Diocese: Lugo
Municipio: Palas de Rei
Provincia: Lugo

G
F 24



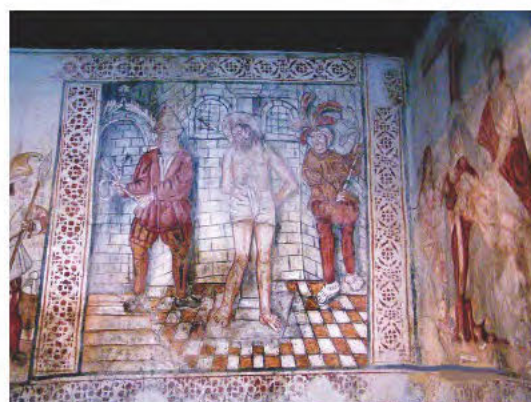
Vista exterior da Igrexa de Merlán



Vista interior da Igrexa de Merlán

Programa Iconográfico:

- A- A caminho do Calvário.**
- B- Flagelação**
- C- Lamentação**
- D- Crucifixão**
- E- Pintura de São Cristovão**
- F- Fragmentos do Orago?**



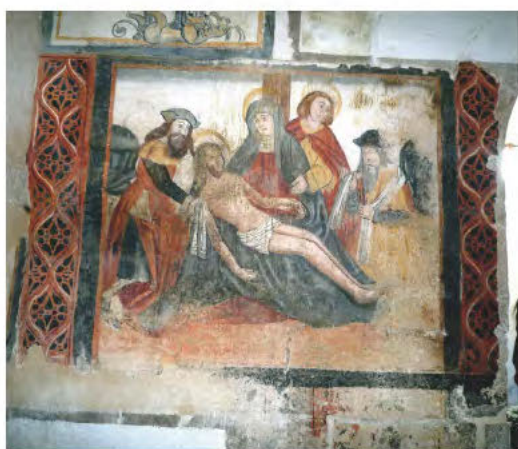
Flagelação



Lamentação - Igrexa de Merlán



**Roger Van Der Weyden- La Piedad- Tabua
1450.**



Igr. de Santa Leocádia



Durer, Detalhe de "Lamentação", 1500,Munique.

Merlán- Igrexa de San Salvador
Diocese: Lugo
Municipio: Lugo
Provincia: Lugo

GP
F_{24B}



Lamentação - Igrexa de Merlán



Lamentação - Igr. de Outeiro Seco

FICHA: 24B

Merlán- Igrexa de San Salvador
Diocese: Lugo
Municipio: Lugo
Provincia: Lugo

GP
F_{24C}



Piedade - Igrexa de Merlán



Igr. de Palaçoulo

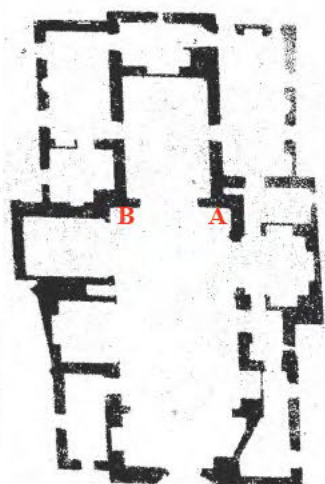
FICHA: 24C

Monção - Igreja de Santa Maria dos Anjos
Diocese: Viana do Castelo
Concelho: Monção
Distrito: Viana do Castelo

P
F₂₅



Vista exterior da Igreja



Vista interior da Igreja

Programa Iconográfico:

A- Lamentação sobre Cristo Morto;

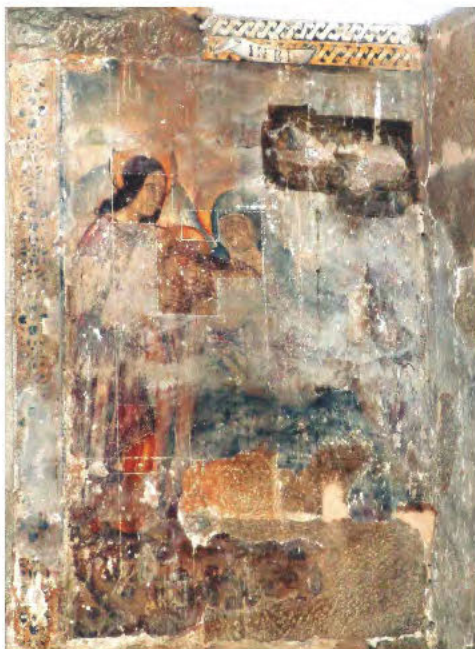
B- Fragmento pictórico não visível (Coroação da Virgem ?);



Lamentação

Monção - Igreja de Santa Maria dos Anjos
Diocese: Viana do Castelo
Concelho: Monção
Distrito: Viana do Castelo

GP
F25A



Lamentação da Igreja de Monção - (155 X 90 cm)



Lamentação da Igreja de Merlân



Lamentação da Igreja de Parga



Livro de Horas 1500

FICHA: 25A

Monção - Igreja de Santa Maria dos Anjos
Diocese: Viana do Castelo
Concelho: Monção
Distrito: Viana do Castelo

GP
F25B



Lamentação da Igreja de Monção

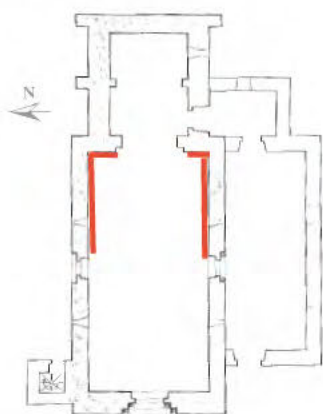


Lamentação da Igreja de Parga

FICHA: 25B

Mosteiro - Igreja de Santa María
Diocese: Lugo
Municipio: Guntín
Provincia: Lugo

G
F₂₆



Vista exterior da Igreja



Parede Norte da Igreja

Programa Iconográfico:

X- Santo (?)

XX- Galgos

Z- A morte atirando uma flexa

ZZ- Fábula com ligação ao morto (?)

A- Cristo atado à coluna

B- Cristo manietado (mãos atadas)

C- Cristo a caminho do Calvário

D- Calvário com Longuinhos

E- Lamentação

F- Ressurreição

G- Juízo Final - Cristo na Glória

H- Natividade; I- Adoração dos Magos

J0- Cabeças dos Cavaleiros (?); J- Cavaleiros;

L- Inscrição; M- Martírio de São Sebastião;

N- Cavaleiros;



Organização do programa Iconográfico

FICHA: 26

Mosteiro - Igreja de Santa María
Diocese: Lugo
Município: Guntín
Provincia: Lugo

GP
F26A



Vista do interior da Igreja do Mosteiro



Detalhe do Calvário, Tapeçaria, 1523.



Anónimo Alemão, 1476/176 [21.140]

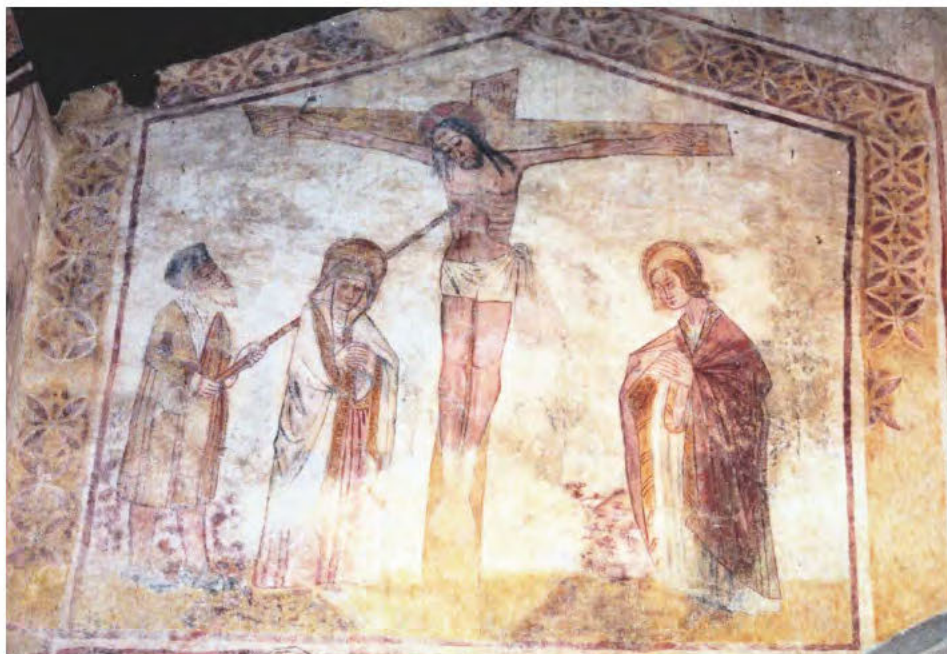


Igr. de Adeganha

FICHA: 26A

Mosteiro - Igreja de Santa María
Diocese: Lugo
Município: Guntín
Provincia: Lugo

GP
F^{26B}



Crucifixão da Igreja do Mosteiro



Longuinhos (?) e Stefanon, Igr. da Adeganha

FICHA: 26B

Mosteiro - Igrexa de Santa María
Diocese: Lugo
Municipio: Guntín
Provincia: Lugo

GP
F26C



Lado direito da nave da Igrexa do Mosteiro



Igrexa do Mosteiro



DÜRER, Campesino tocando gaita, 1514.



Lado direito da Capela Mor de Santa Leocádia

FICHA: 26C



Martírio S. Sebastião da Igreja do Mosteiro



Fragmento, da Igr. de Adeganha



Igr. San Martinho do Real



Fragmento da Igr. de Chaviães



Igr. de Labrada

Mosteiro - Igrexa de Santa María
Diocese: Lugo
Municipio: Guntín
Provincia: Lugo

G
F_{26E}



Parede Norte da igrexa do Mosteiro

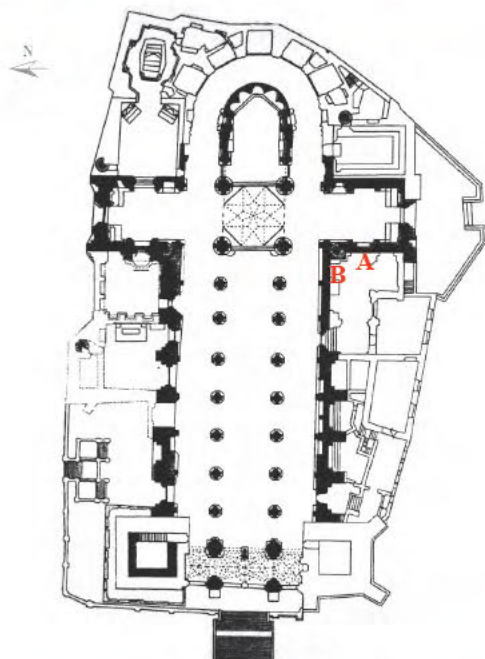


Martírio S. Sebastião da Igrexa do Mosteiro

FICHA: 26E

Ourense - Catedral de San Martiño
Diocese: Ourense
Município: Ourense
Provincia: Ourense

G
F 27

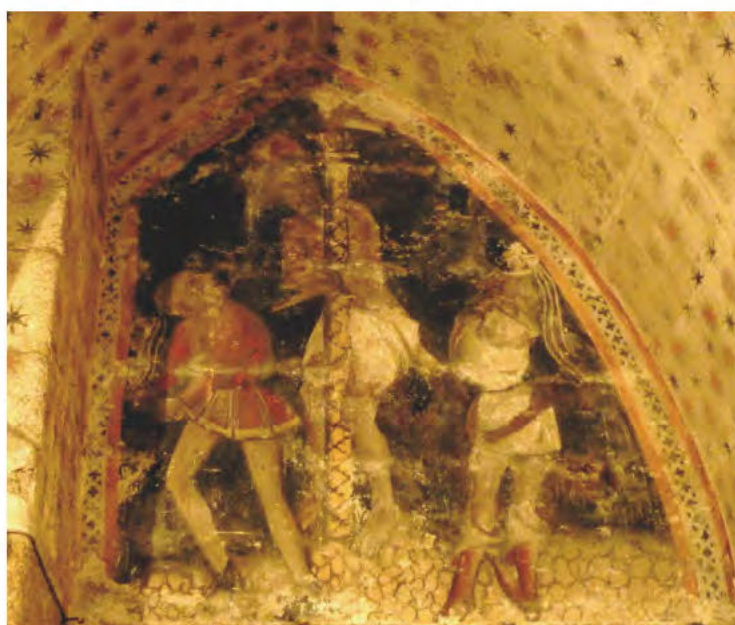


Crucifixão, Catedral de Ourense

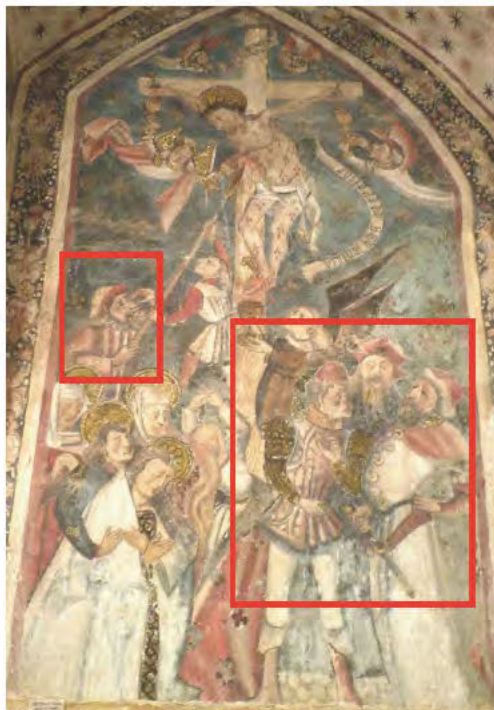
Espaço da Antiga Sala Capitular/Museu da Catedral

A- Localização da crucifixão

B- Localização da Flagelação



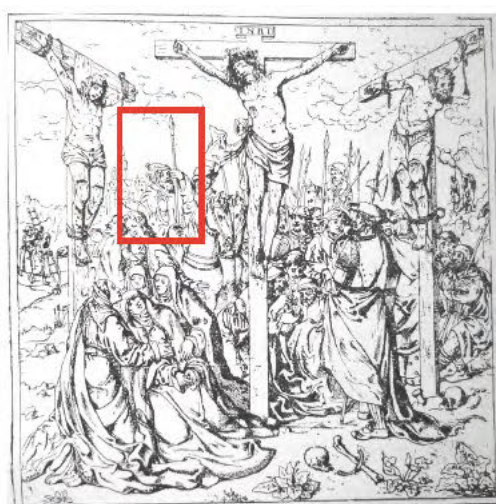
Flagelação, Mosteiro de Ourense



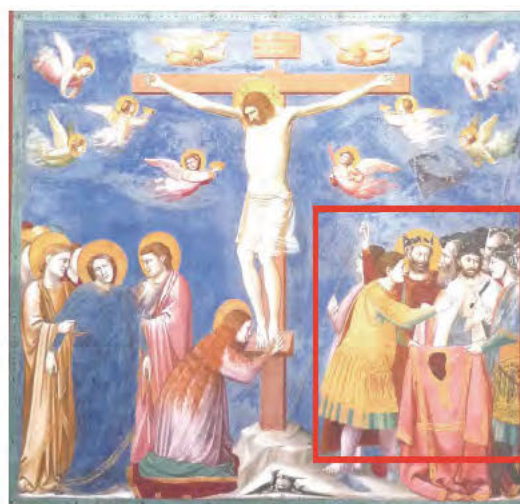
Crucifixão, Catedral de Ourense



Crucifixão, Mosteiro de San Clodio



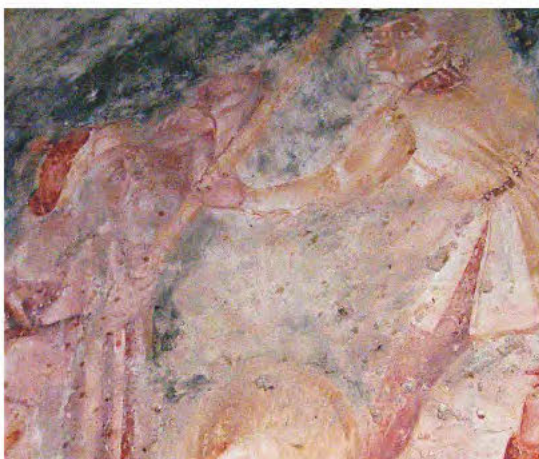
Calvário, Catedral de Viseu,



Crucifixão, Giotto, capela scrovegni, Pádua.



Detalhe da Crucifixão, Catedral de Ourense



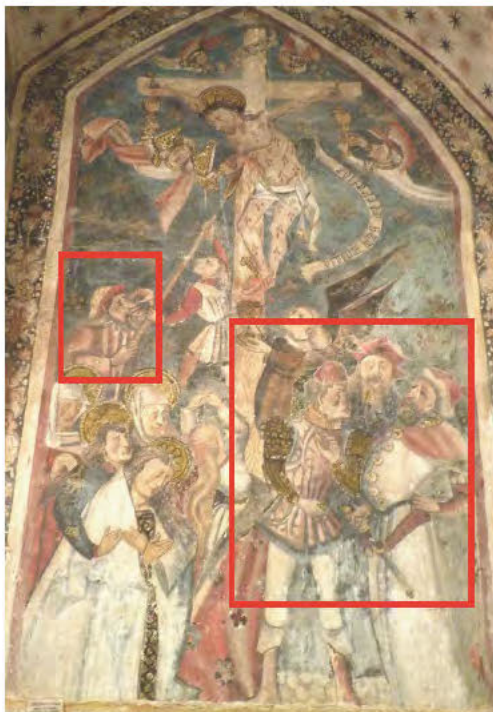
Detalhe da Crucifixão, Mosteiro de San Clodio



Detalhe do Calvário, Catedral de Viseu,



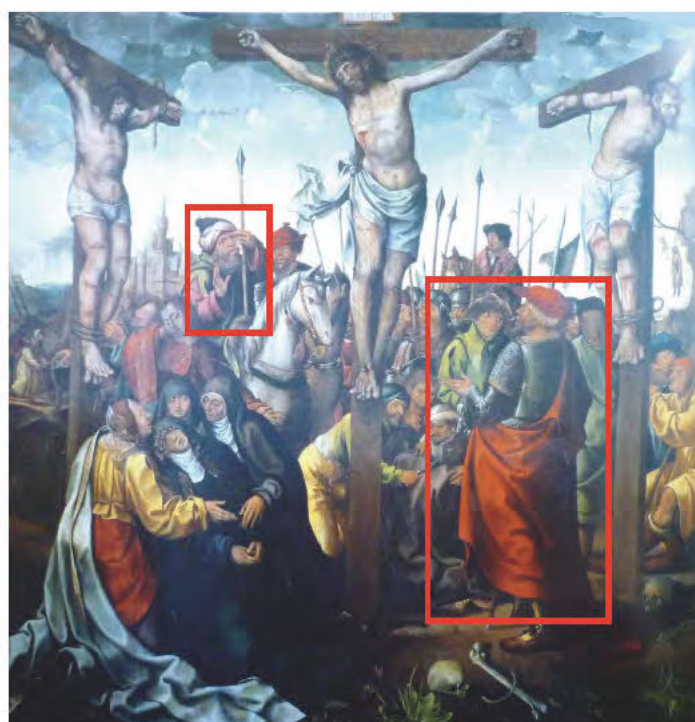
Detalhe de Calvário, Tapeçaria 1523.



Crucifixão, Catedral de Ourense



Crucifixão, Mosteiro de San Clodio



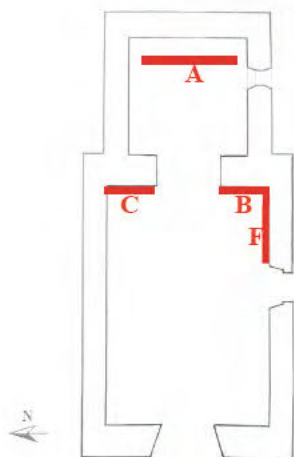
Calvário, Catedral de Viseu,

Palaçoulo - Capela Nossa Sr^a do Carrasco
Diocese: Bragança - Miranda
Concelho: Miranda do Douro
Distrito: Bragança

P
F₂₈



Vista exterior da Capela



Planta - Esquisso



Vista interior da Capela à data de 1994

Programa Iconográfico:

- A- Frontal de Altar**
- B- Calvário**
- C- Não visível**
- D- Nossa Senhora da Piedade**
- E- Noli me Tangere**
- F - Ressurreição**
- G - Descida ao Limbo dos Pais**
- H - Santa Barbara**



Programa Iconográfico

Palaçoulo - Capela Nossa Sr^a do Carrasco
Diocese: Bragança - Miranda
Concelho: Miranda do Douro
Distrito: Bragança

GP
F_{28A}



Lamentação; Palaçoulo



Lamentação; Igreja de Vilares de Parga



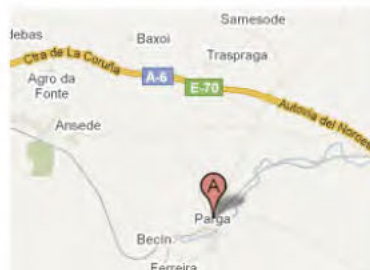
Noli me Tangere, Palaçoulo.



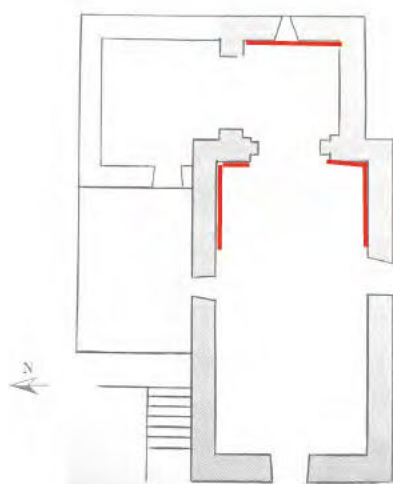
Paço de Quindós

Parga- Igrexa de Santo Estevo
Diocese: Mondoñedo-Ferrol
Municipio: Guitiriz
Provincia: Lugo

G
F₂₉



Vista lateral da Igrexa



Vista geral da Igrexa

| | | |
|----|---|----|
| A1 | B | C1 |
| A2 | | C2 |
| | | |
| E | | F |
| D | | G |

Programa Iconográfico

A1- Anjo São Gabriel (finais séc.XV)

A2- Anjo São Gabriel (meados séc.XVI)

B- Deus Pai no Trono? (1º Terço séc.XVI)

C1- Fragmentos... (finais séc.XV)

C2- Virgem da Anunciação (meados séc.XVI)

D- Jesus a caminho do Calvário

E- Calvário

F- Lamentação

G- Ressurreição

Parga- Igrexa de Santo Estevo
Diocese: Mondoñedo-Ferrol
Municipio: Guitiriz
Provincia: Lugo

G
F29A



Vista interior da Igrexa



Lamentação

FICHA: 29A



Tema da Anunciação de Parga



Anunciação de Antifonário, França, séc.XIV



Anjo de Outeiro Seco



Anunciação de Meijinhos

Parga- Igrexa de Santo Estevo
Diocese: Mondoñedo-Ferrol
Municipio: Guitiriz
Provincia: Lugo

G
F29C



Igrexa de Parga, A Caminho do Calvário



A Caminho do Calvário, Igreja St.Estevo, Paderne

FICHA: 29C

Parga- Igrexa de Santo Estevo
Diocese: Mondoñedo-Ferrol
Municipio: Guitiriz
Provincia: Lugo

GP
F_{29D}



Ressurreição, Igrexa de Parga



Ressurreição, Igr. da Bemposta

FICHA: 29D

Parga- Igrexa de Santo Estevo
Diocese: Mondoñedo-Ferrol
Municipio: Guitiriz
Provincia: Lugo

GP
F29E



Detalhe da Ressurreição, Igrexa de Parga



Durer, Ressurreição, 1510, Berlin



Detalhe da Ressurreição, Igr. da Bemposta



Fernando Galego, Maestro Bartolomeu e colaboradores ± 1480-1488. tábuas, 1537 X 1105 cm.

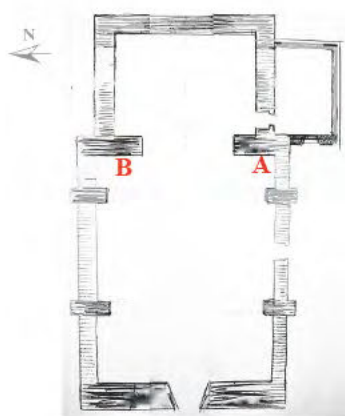
FICHA: 29E

Peredo dos Castelhanos - Igreja São Julião
Diocese: Bragança - Miranda
Concelho: Torre de Moncorvo
Distrito: Bragança

P
F₃₀



Vista exterior da Igreja



Planta esquisso



Vista interior da Igreja

Programa Iconográfico:

A - São Pedro ao centro ladeado à direita por Santo André e à sua esquerda por São Paulo.

B - A pintura do lado do Evangelho tem dois estratos pictóricos, não identificados.



FICHA: 30

Peredo dos Castelhanos- Igreja São Julião
Diocese: Bragança - Miranda
Concelho: Torre de Moncorvo
Distrito: Bragança

GP
F30A



Detalhe de São Pedro de P. dos Castelhanos



Detalhe de São Pedro de Santiago de Compostela



**São Pedro ; Capela da Sé de Viseu,
c. 1530 – Museu de Grão Vasco.**



**São Pedro da Capela de Nossa
Senhora da Assucena de Santiago de
Compostela.**



**São Pedro -Peredo dos
Castelhanos.**

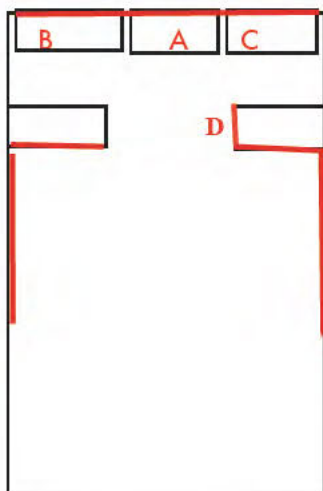
FICHA: 30A

Prado - Igreja de San Nicolao
Diocese: Tui - Vigo
Município: Ponteareas
Provincia: Pontevedra

G
F₃₁



Vista exterior da Igreja



Vista geral da Igreja

Programa Iconográfico:

A- Coroação da Virgem

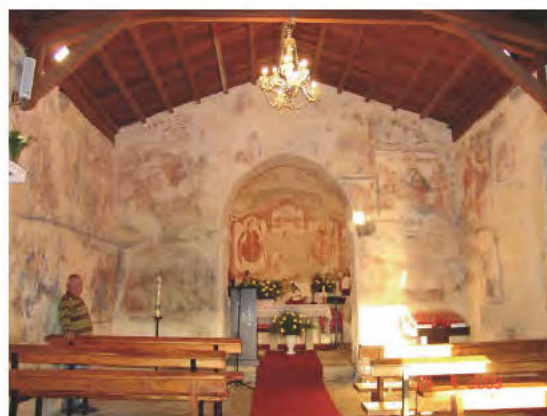
B- São Nicolau

C- São Gregório Magno (?)

D- Adão e Eva (?)

Observação:

Ambas as paredes da nave estão cobertas de pinturas que narram a vida de Cristo, da Virgem e de Santos.



Vista interior da Igreja

Prado - Igreja de San Nicolao
Diocese: Tui - Vigo
Município: Ponteareas
Provincia: Pontevedra

GP
F31A



Pintura da parede fundeira da Capela Mor do Prado



Capela de São Cipriano- Cortes, V.N.Cerveira inscrição [Sant Cibrom]



Detalhe da fresta de São Torcato

FICHA: 31A

Prado - Igrexa de San Nicolao
Diocese: Tui - Vigo
Municipio: Ponteareas
Provincia: Pontevedra

GP
F31B



Detalhe do paramento de S. Gregório do Prado



Detalhe/fragmento Igr. S. Torcato

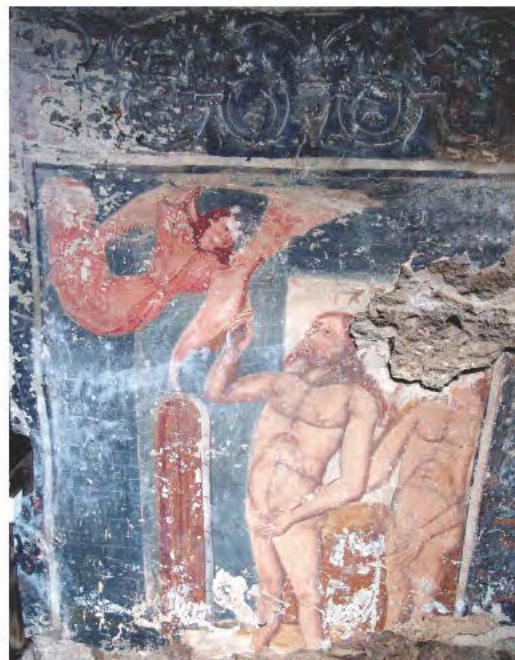


Silhar com São Torcato, Orago da Igreja

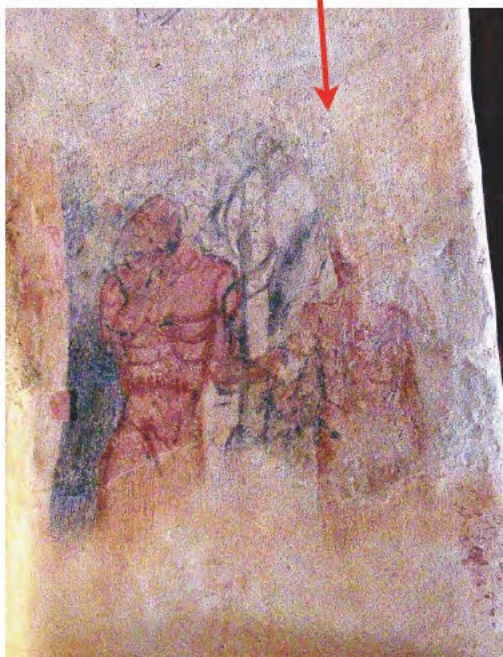
FICHA: 31B



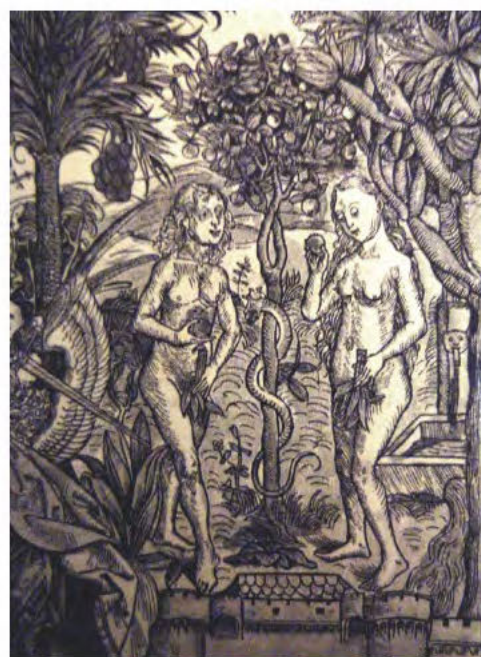
Localização de "Adão e Eva" Igrexa do Prado



Adão e Eva - Igr. da Malhada Sorda



Adão e Eva - Igrexa do Prado



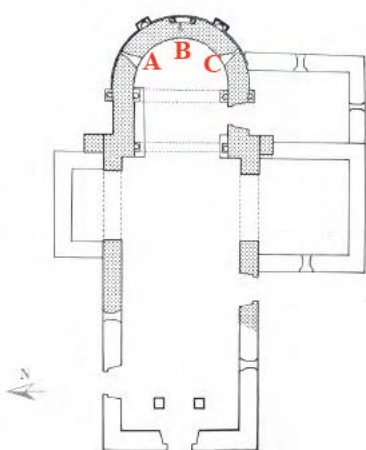
**A criação de Eva/Detalhe- Liber Chronicarum;
Nuremberg 1493**

Requeixo - Igrexa de Santiago
Diocese: Lugo
Municipio: Chantada
Provincia: Lugo

G
F₃₂



Vista da cabeceira da Igrexa



A2 - Detalhe da fresta

Programa Iconográfico:

A- Da esquerda para a direita: Deus insuflando o “espírito da vida” em Adão”

B- Criação de Eva da Costela de Adão

C- Deus falando com Adão e Eva

D- Eva dando o fruto proibido a comer a Adão;

E- Anjo com a espada de fogo à porta do Paraíso com Adão e Eva

A2 - Zona da fresta com duas camadas cronológicas



Zona da Ábside da Igrexa

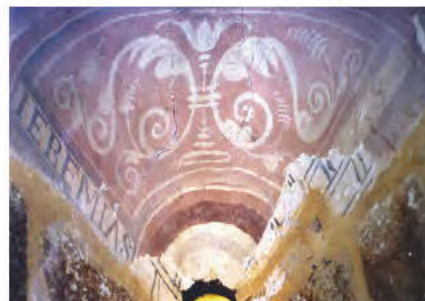
FICHA: 32

Requeixo - Igrexa de Santiago
Diocese: Lugo
Municipio: Chantada
Provincia: Lugo

GP
F32A



pintura (B) da Igrexa de Requeixo



A - Zona da fresta - Igrexa de Requeixo



Silhar 54 X 51 X 35 cm Igr. de Caminha



Criação de Eva da Costa de Adão- Igr. da Malhada Sorda



Criação de Eva, Anónimo, 1476/55

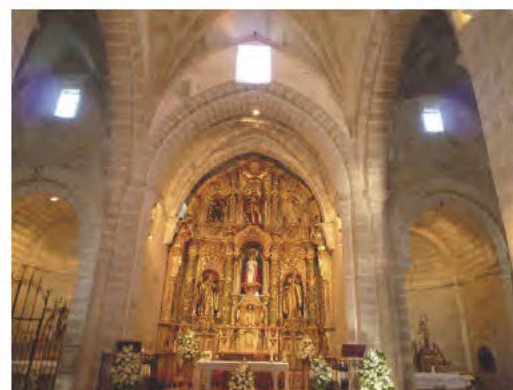
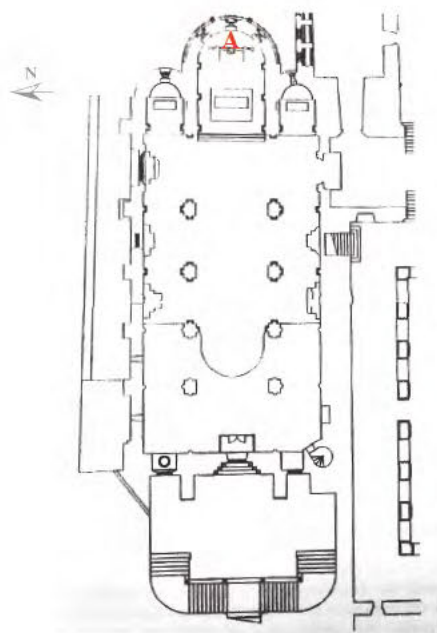
FICHA: 32A

San Clodio - Igrexa Santa María
Diocese: Ourense
Município: Leiro
Provincia: Ourense

G
F₃₃



Vista exterior da Igrexa



Vista interior da Igrexa



Vista geral da pintura

Programa iconográfico:

A- Localização da pintura

B- Zona superior: Juízo Final;

C- Zona inferior: São Sebastião; Calvário;

FICHA: 33

San Clodio - Igreja Santa María
Diocese: Ourense
Município: Leiro
Provincia: Ourense

GP
F33A



Martírio de São Sebastião do Mosteiro São Clodio



São Sebastião da Igr. de Cête



Igr. do Botão



M.N.A.A- séc.XVI



Missal Romanu, 1522, f.166 v

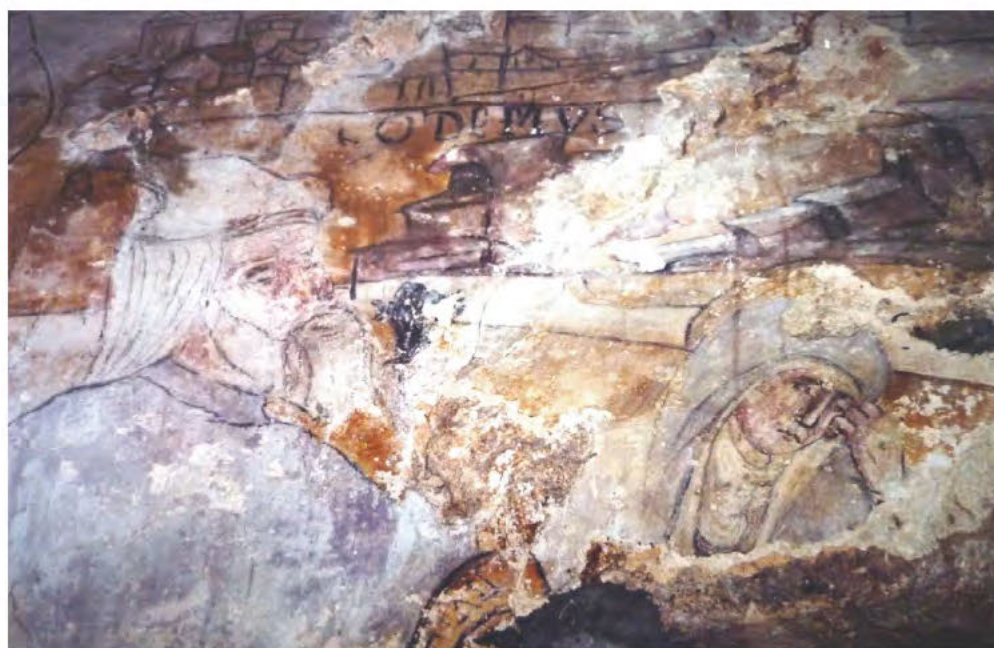
FICHA: 33A

San Clodio - Igrexa Santa María
Diocese: Ourense
Município: Leiro
Provincia: Ourense

GP
F33B



Detalhe do Calvário da Igreja San Clodio



Detalhe da pintura "Lamentação" da Igr. de Valença

FICHA: 33B



Detalhe da Crucificação de Cristo do Mosteiro São Clodio



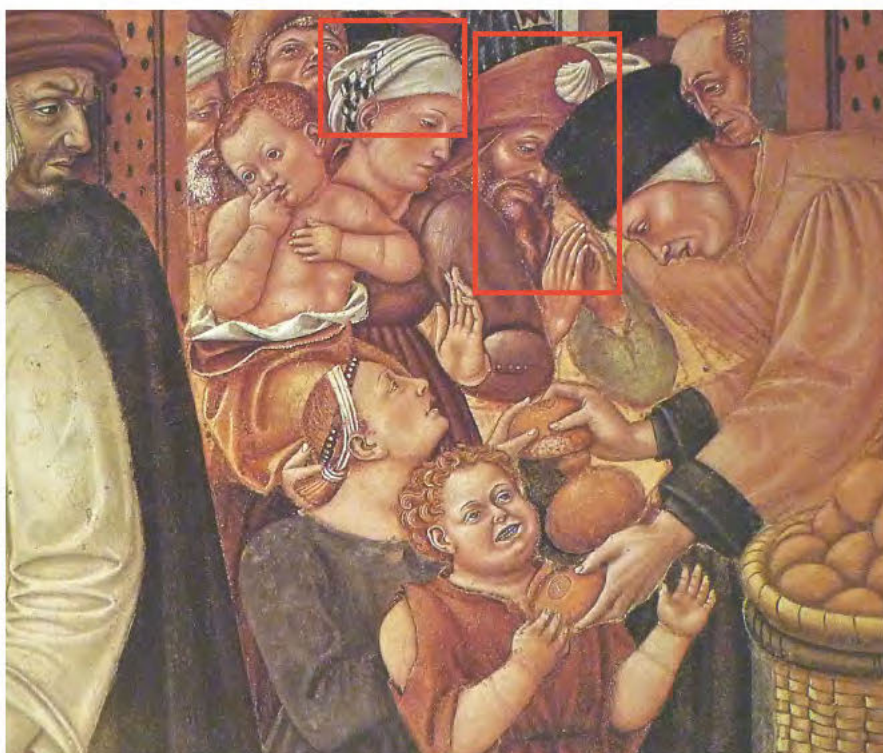
Detalhe da pintura de S.Clodio



Detalhe da Crucificação de Cristo. Oleo, Pintura de Vasco Fernandes. Museu Grão Vasco. Viseu.



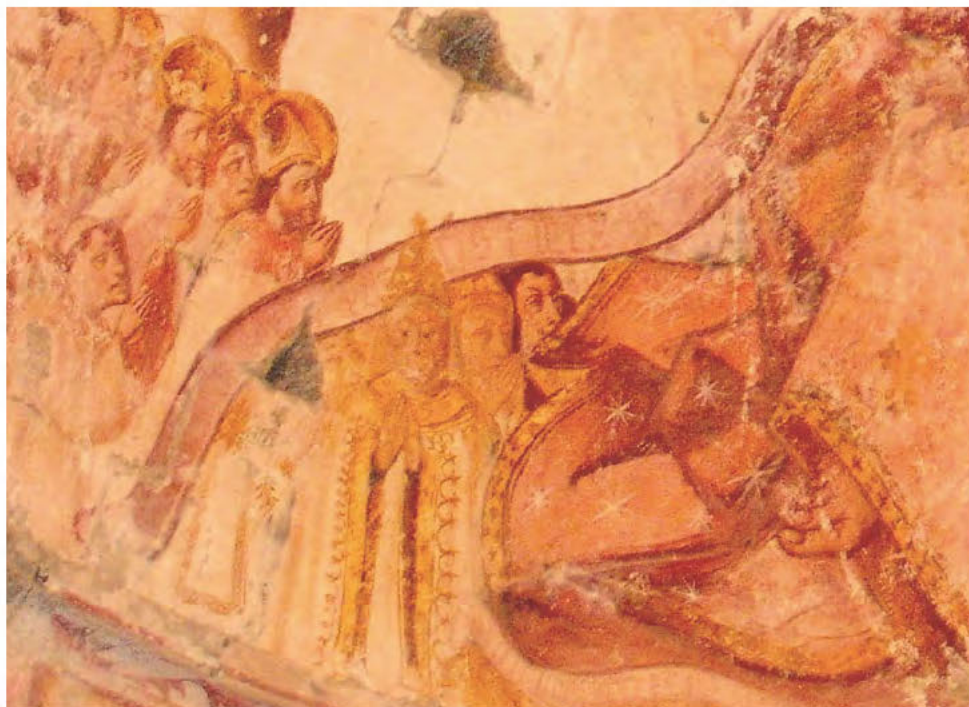
Detalhe da Crucificação de Cristo do Mosteiro São Clodio



Detalhe do Fresco do hospital de Santa Maria della Scala, Siena, Domenico di Bartolo. 1433

San Clodio - Igreja Santa María
Diocese: Ourense
Município: Leiro
Provincia: Ourense

GP
F33E



Detalhe da pintura do Juízo Final do Mosteiro São Clodio

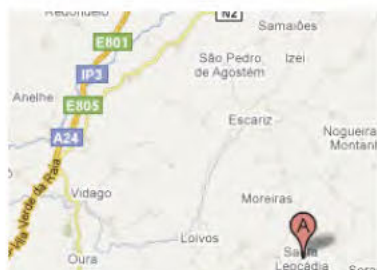


Detalhe de São Tiago da pintura de São Tiago de Valadares

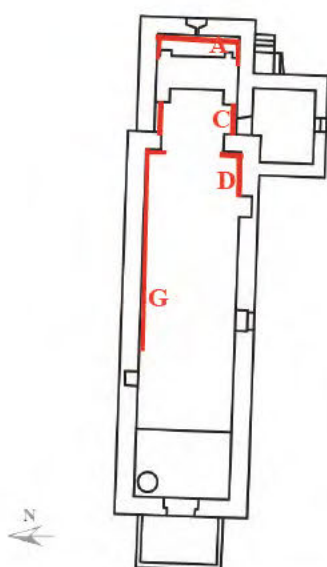
FICHA: 33E

Santa Leocádia Igreja Matriz
Diocese: Vila Real
Concelho: Chaves
Distrito: Vila Real

P
F₃₄



Vista exterior da Igreja

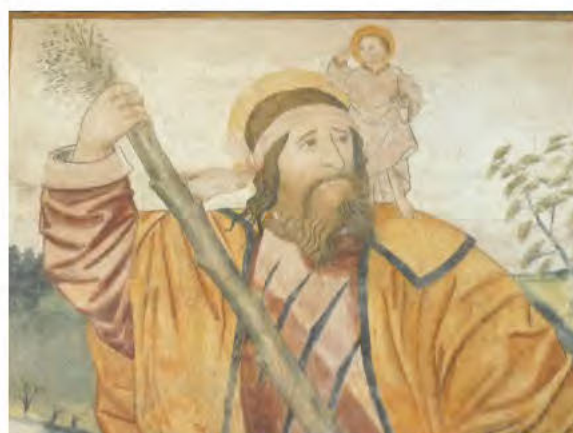


Programa Iconográfico:

- A- Anúncio aos Pastores**
- B- Apresentação no Templo**
- C- Fuga para o Egito**
- D- Lamentação**
- E- Missa de São Gregório**
- F- Santa Catarina**
- G- São Cristovão**
- H- Santa Marta**
- I- São Miguel**
- J- São Pedro**
- L- São Sebastião**
- M- Visitação**



Vista interior da Igreja



São Cristovão, detalhe.



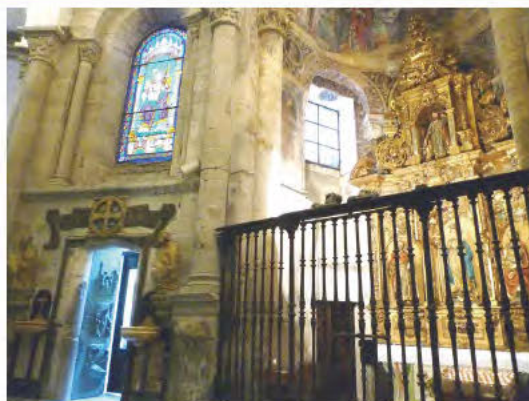
Lamentação, Igreja de Santa Leocádia



Lamentação, Capela de Sancti Spirit, Catedral de Santiago de Compostela

Santiago de Compostela - Catedral
Diocese: Giro Ciudadon
Município: Santiago
Provincia: A Coruña

G
F₃₅



A - Capela de S. Pedro (junto à porta Santa)



Planta da Catedral



A - Pintura, S. Pedro in Catedral.

A - Capela de Nossa Senhora da Assucena ou de São Pedro.

B - Capela de Sancti Spiritus

No Arcossólio do espaço tumular do Arcebispo D. Alonso Sánchez de Moscoso, está representado o tema da Lamentação sobre Cristo morto. Esta pintura está atribuída a Sixto de Frisia.

C - Capela de San Fernando: Pintura Ascensão de Cristo e Assunção de Maria.



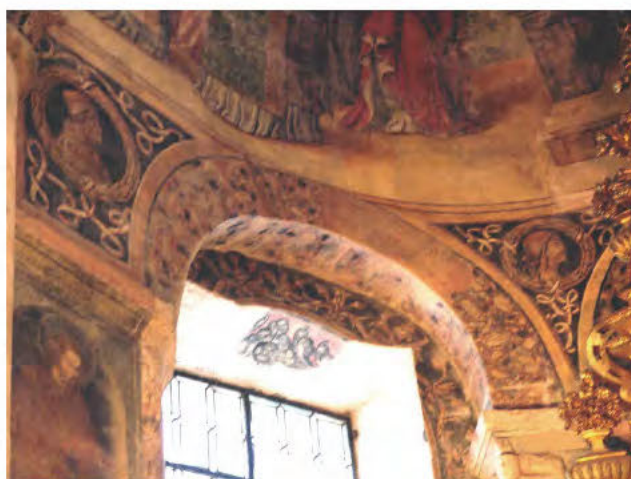
Detalhe da Pintura de São Pedro

Santiago de Compostela - Catedral
Diocese: Giro Ciudadon
Município: Santiago
Provincia: A Coruña

G
F35A



A - Pintura de São Pedro- Capela de Nossa Senhora da Assucena ou de São Pedro



Detalhe da Pintura da zona inferior esquerda



Conversão de Saulo, inferior direita

FICHA: 35A

Santiago de Compostela - Catedral
Diocese: Giro Ciudadon
Município: Santiago
Provincia: A Coruña

GP
F35B



S. Pedro, Capela de Nossa Senhora da Assucena ou de S. Pedro



S. Pedro, Igreja de Peredo dos Castelhanos

FICHA: 35B

Santiago de Compostela - Catedral
Diocese: Giro Ciudadon
Município: Santiago
Provincia: A Coruña

GP
F35C



S.Pedro, Capela da Assucena ou de S.Pedro



S.Pedro, Igreja de Peredo dos Castelhanos



Vasco Fernandes, S. Pedro, capela de S. Pedro da Sé de Viseu, c.1530-35

FICHA: 35C

Santiago de Compostela - Catedral
Diocese: Giro Ciudadon
Município: Santiago
Provincia: A Coruña

GP
F35D



S. Pedro, Capela da Assucena ou de S. Pedro



S. Pedro, Igreja Peredo dos Castelhanos



Gaspar Vaz, S. Pedro, Igreja do mosteiro de S. João de Tarouca, c. 1530-35.

FICHA: 35D

Santiago de Compostela - Catedral
Diocese: Giro Ciudadon
Município: Santiago
Provincia: A Coruña

GP
F35E



São Pedro da Capela da Assucena



Missal de Zamora fol.27d, 1539.



Concatedral Igreja de S.Pedro,Sória



S.Pedro da Ribeira-Montemor-o-Novo



São Pedro en Cátedra-Burgos



Detalhe de São Pedro de Peredo

FICHA: 35E



Capela de Sancti Spirit, Catedral de Santiago de Compostela



Pietà - Igreja de Valadares



**Virgem da Piedade, 1510-1535, calcário,
Museu da Sé Catedral de Braga (cortesia)**



Detalhe da Lamentação Capela de Sancti Spiritus



Dürer , (Detalhe)1500, Munique.



Lamentação da Igreja de Bravães



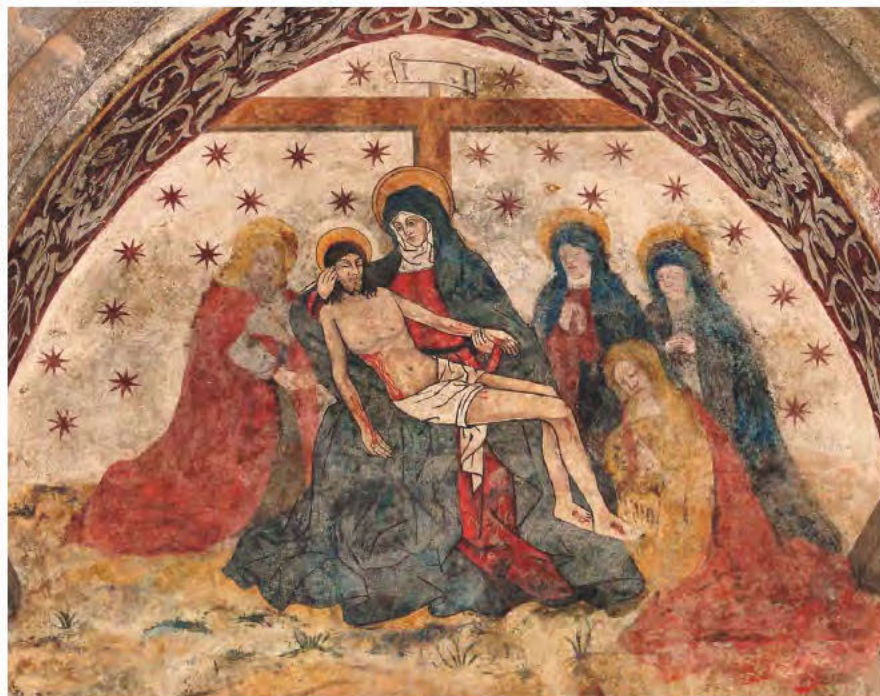
Lamentação da Igreja de Monção



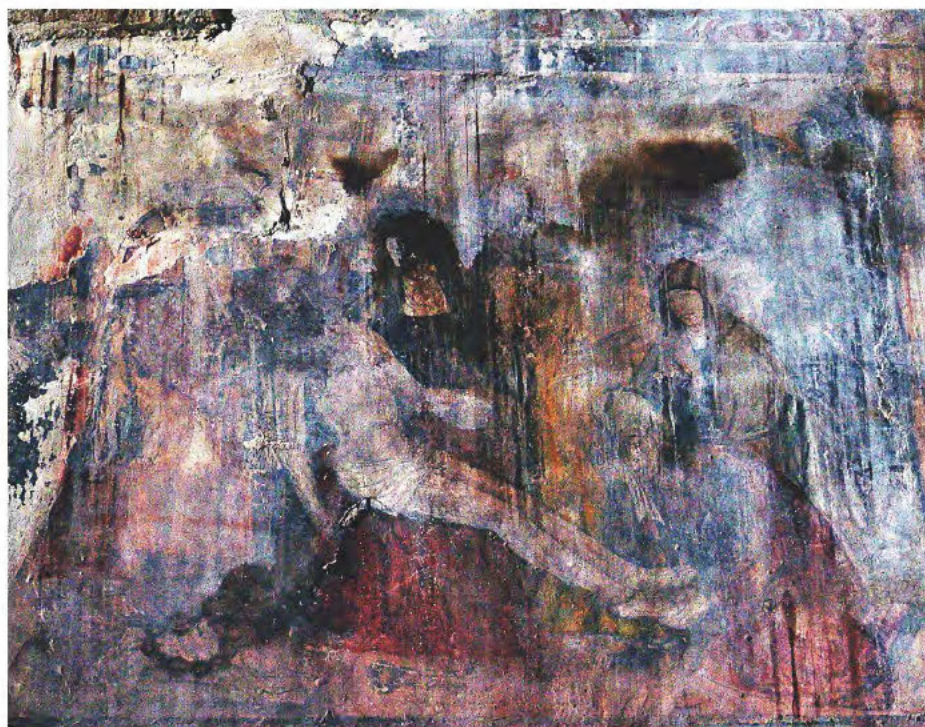
Lamentação - Igreja de São Estevo de Parga



Ls, BL,f.[62] r.



Capela de Sancti Spirit, Catedral de Santiago de Compostela



Lamentação, Igreja do Outeiro Seco

Santiago de Compostela - Catedral
Diocese: Giro Ciudadon
Municipio: Santiago
Provincia: A Coruña

GP
F35I



Pintura destacada; Anjo Músico;
88 X 70X 20 cm;
Anónimo Hispano; Finais do séc. XIV;
Museu da Catedral.
Proveniente da Torre da Fortaleza Claustal
de D. Gómez de Manrique (1351-1362);



Fragmento "Anunciação"
Sé/Catedral de Braga

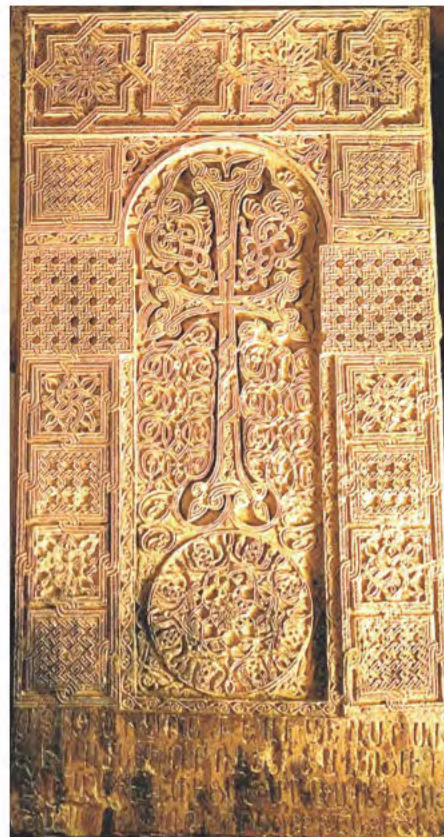
FICHA: 35I

Santiago de Compostela - Catedral
Diocese: Giro Ciudadon
Município: Santiago
Provincia: A Coruña

GP
F 35J



Granito policromado;S. XIII; Museu da Catedral



Arte ornamental ;Arménia, Noravank Mosteiro



Detalhe da decoração da Capela da Glória da Sé/Catedral de Braga

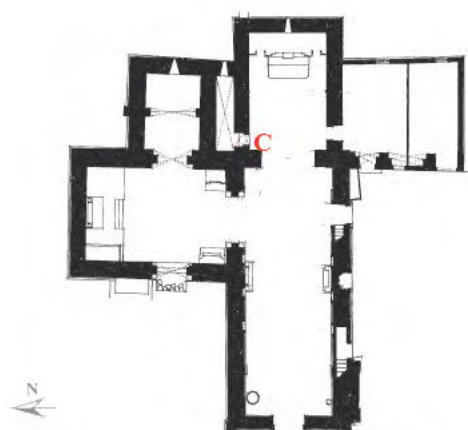
FICHA: 35J

São Torcato - Igreja de São Torcato
Diocese: Braga
Concelho: Guimarães
Distrito: Braga

P
F 36



Vista exterior da Igreja



Vista interior da Igreja



Detalhe/fragmento da cabeça de São Torcato

Programa Iconográfico:

- Fragmento da cabeça de São Torcato.
- Fragmentos de Santa Catarina de Alexandria.

C- Restos de pintura numa fresta.



Fragmentos do painel de Santa Catarina

São Torcato.Igreja Românica de S. Torcato
Diocese: Braga
Concelho: Guimarães
Distrito: Braga

GP
F36A



O resto da cabeça de São Torcato (sobrevive num silhar)



Restos da pintura de Santa Catarina



Pintura da Igreja de San Estevo de Paderne; 1503

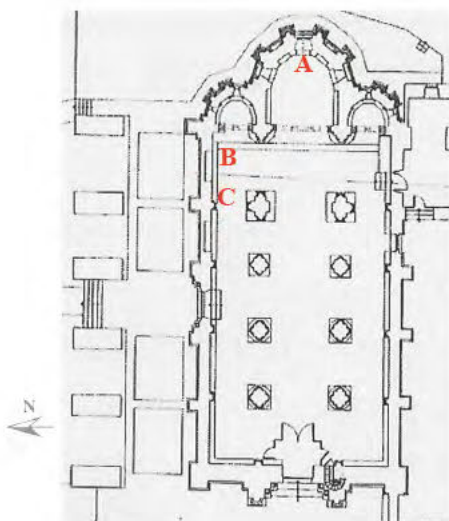
FICHA: 36A

Sar - Igrexa de Santa María la Mayor e Real
Diocese: Giro Cindadon
Municipio: Santiago de Compostela
Provincia: A Coruña

G
F37



Vista geral de Santa Maria a Real de Sar



B- Sepulcro do prior D, Jácome Álvarez



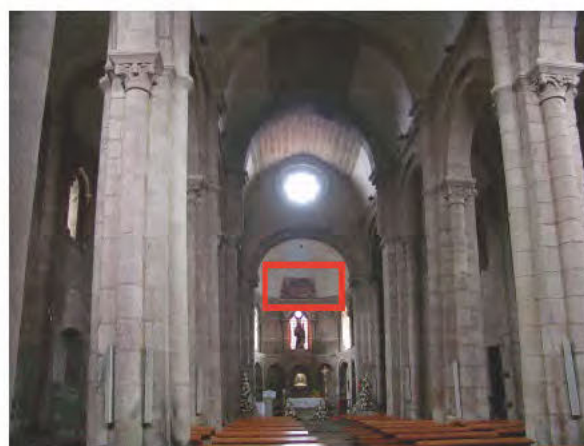
C- Sepulcro de Gómez Gonzalez

Programa Iconográfico:

A- Localização da zona pictórica

B- Zona do sepulcro de D. Jácome Álvarez

C- Zona do sepulcro de D. Gómez González



Vista interior da Igrexa

Sar - Igreja Santa María la Mayor e Real
Diocese: Giro Cindadon
Município: Santiago de Compostela
Provincia: A Coruña

GP
F37A



Cabeceira de Santa Maria a Real de Sar



Interior da Igr. de S.Francisco de Bragança



Virgem da Misericórdia Igr. de Sar



Virgem da Misericórdia Igr. de S.Francisco



**António de Holanda (Atribuido a).
 Virgem da Misericórdia, iluminura
 no compromisso da Misericórdia de
 Lisboa (1520)**



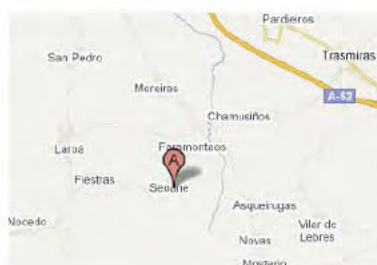
Virgem da Misericórdia, 1476/233



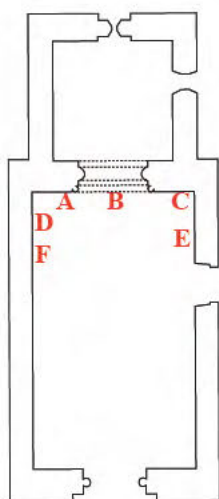
Livro de Horas, 1340, BNP.

Seoane de Oleiros - Igrexa de San Xoán
Diocese: Ourense
Municipio: Xinzo de Limia
Provincia: Ourense

G
F 38



Vista lateral da Igrexa



Programa Iconográfico

Programa Iconográfico:

- A-** Na zona superior do Arco, à esq. a caminho do Calvário;
- B-** Ao centro Calvário;
- C-** À direita Lamentação.
- D-** Na zona esquerda São Boaventura(?)
- E-** Do lado direito Santo Antonio.
- F-** São Brás; Santa Margarida(?);
- G-** Martírio de São Sebastião;
- H-** São Miguel;
- I-** Santa Bárbara (?)



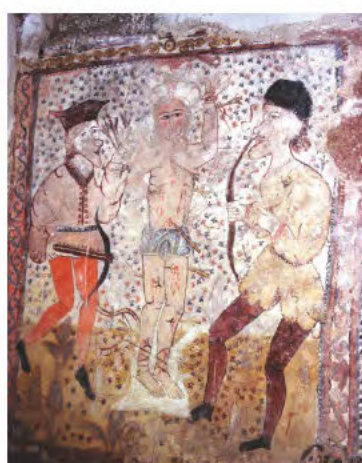
Vista interior da Igrexa



Martirio de São Sebastião da Igrexa de Seoane de Oleiros



Martirio de São Sebastião, Breviário de Miranda



Igr. S. Julião de Montenegro



Tema de S. Sebastião; Igr. de Chaviães

Seoane de Oleiros - Igrexa de San Xoán
Diocese: Ourense
Municipio: Xinzo de Limia
Provincia: Ourense

GP
F38B



Martirio de São Sebastião da Igrexa de Seoane de Oleiros



Detalhe da Igr. de Corvite



Xilogravura, 1440, Guidhall, L



Martirio de São Sebastião, Igrexa de Marzá

FICHA: 38B

Seoane de Oleiros - Igrexa de San Xoán
Diocese: Ourense
Municipio: Xinzo de Limia
Provincia: Ourense

GP
F38C



Santo António de Seoane de Oleiros



Livro de Horas;D. Duarte,S.XV.



Santo António de Outeiro Seco



Franciscano da Igr. de Seoane de Oleiros



Santo António, Igr. de Gatão

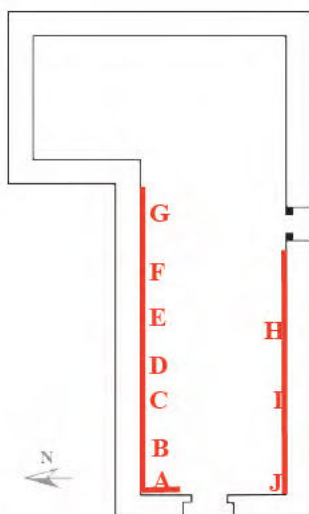
FICHA: 38C

Sisto, O - Igrexa Paroquial de San Xoán
Diocese: Lugo
Municipio: Dozón
Provincia: Pontevedra

G
F₃₉



Vista exterior da Igrexa



Vista interior da Igrexa

Programa iconográfico:

- A** - Ceia (Cristo e os Apóstolos)
- B** - Lava pés
- C** - Oração no Horto
- D** - Prendimento
- E** - Cristo e Sanedrín
- F** - Flagelação
- G** - A Caminho do Calvário
- H** - Lamentação sobre Cristo Morto
- I** - Ressurreição
- J** - São Cristovão



Pinturas da parede Norte

Sisto, O - Igreja Paroquial San Xoán
Diocese: Lugo
Município: Dozón
Provincia: Pontevedra

GP
F39A



Ressurreição, Igreja de San Juan de Sisto.



Ressurreição, Igr. de Palaçoulo.

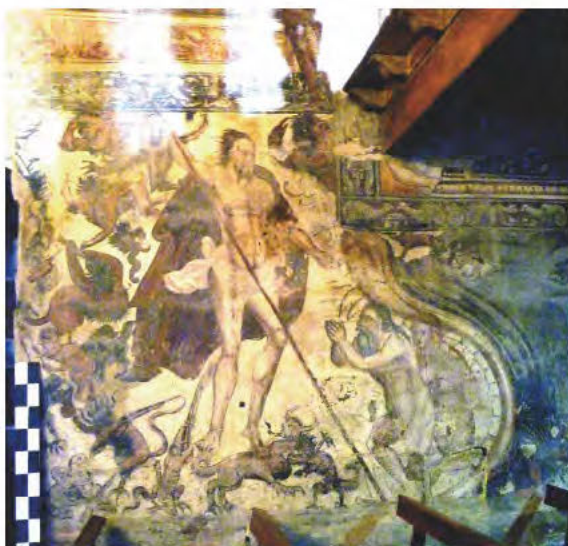


DÜRER, Ressurreição, 1512.

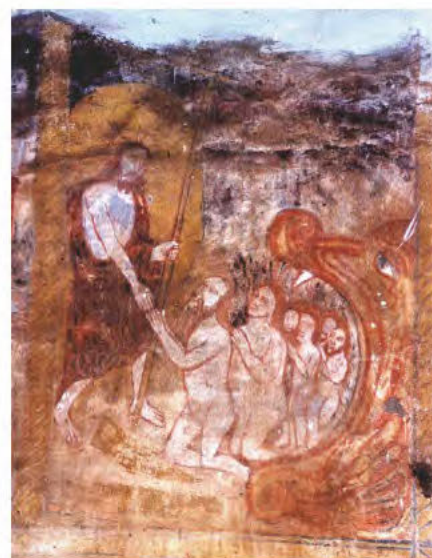


Ressurreição, Igr. da Bemposta

FICHA: 39A



Cristo e Leviatán. Igreja de Sisto.



Descida de Cristo...Igr. de Palaçoulo



**Descendo ao Limbo; Duccio, Maestà/
 Detalhe. 1308-1311. Siena.**



**BIBLIA PAUPERUM, E Speculum
 humane salvationis, cap. XXVI**

Sisto, O - Igrexa Paroquial San Xoán
Diocese: Lugo
Municipio: Dozón
Provincia: Pontevedra

GP
F39C



Cristo e Leviatán. Igrexa do Sisto



Cristo e Leviatán. Igr. da Bemposta

FICHA: 39C

Sisto, O - Igreja Paroquial San Xoán
Diocese: Lugo
Municipio: Dozón
Provincia: Pontevedra

GP
F39D



Detalhe do S.Cristovão da Igreja de Sisto.



S. Cristovão da Igr. de Santa Leocádia



Detalhe da Tapeçaria de Pastrana

FICHA: 39D

Sisto, O - Igreja Paroquial San Xoán
Diocese: Lugo
Município: Dozón
Provincia: Pontevedra

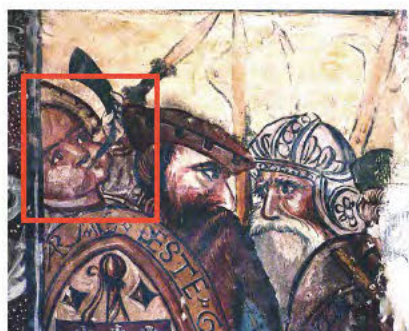
GP
F39E



Detalhe do Santo Entierro. Igreja de Sisto.



Anjo de Portugal. Portugal, 1510-1514. Madeira policromada, Convento de Cristo, Tomar.



Detalhe. da pintura de Sisto.



Detalhe da Leitura Nova.

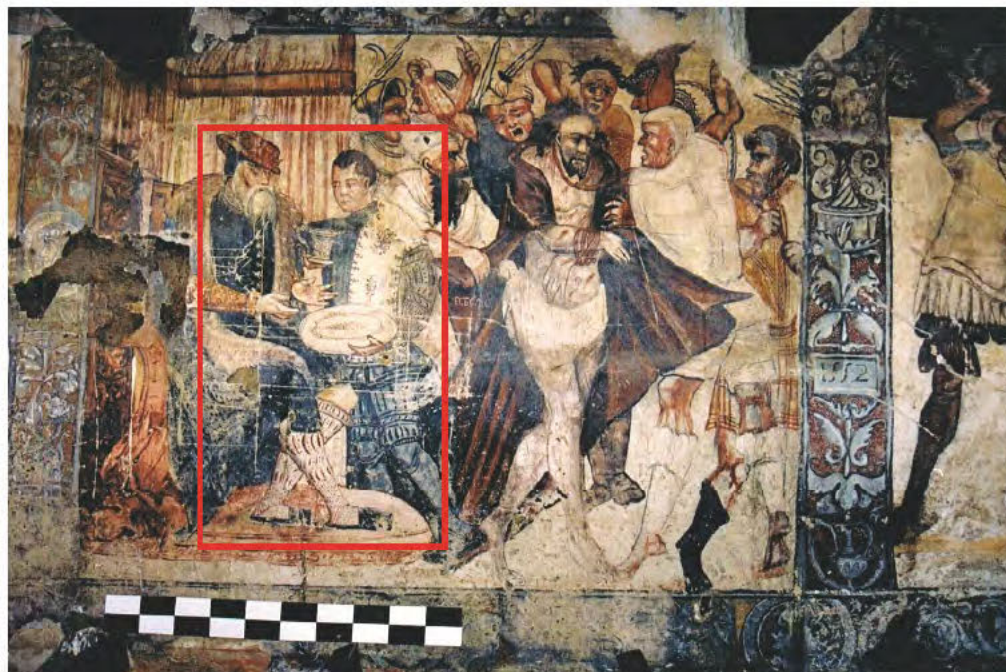


D.João II - Livro dos Copos, Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Cartório de Santiago, nº272)

FICHA: 39E

Sisto, O - Igrexa Paroquial San Xoán
Diocese: Lugo
Municipio: Dozón
Provincia: Pontevedra

GP
F39F



Uma das cenas centrais das pinturas de San Juan de Sisto.



Detalhe da pintura do Sisto, data de 1552.



Detalhe da pintura de Guadalupe, de 1529

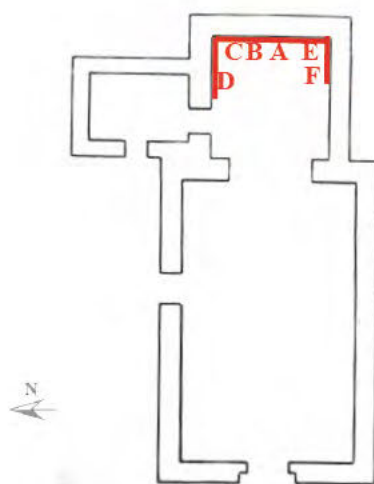
FICHA: 39F

Valadares - Igreja de São Tiago
Diocese: Porto
Concelho: Baião
Distrito: Porto

P
F40



Vista lateral da Igreja



Planta esquisso



Vista geral da Igreja

Programa Iconográfico:

- A- São Tiago**
- B- Pietá**
- C- Santa Catarina de Alexandria**
- D- Inferno (?)**
- E- Santa Barbara**
- F- São Paulo**



Vista interior da Igreja

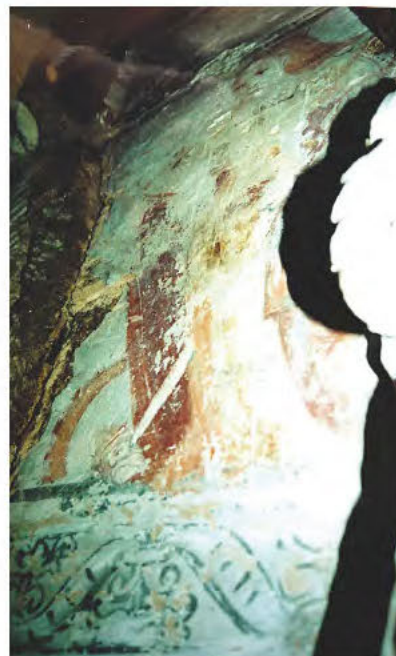
FICHA: 40

Valadares - Igreja de São Tiago
Diocese: Porto
Concelho: Baião
Distrito: Porto

GP
F_{40A}



Santa Catarina de Valadares



Santa Catarina de Esposende



Livro de Horas-MCGL
Séc.XV. LA 137. Holanda



Gravura; Ls BL, f.224d.



Santa Catarina de Valadares



Detalhe de Esposende

FICHA:40A

Valadares - Igreja de São Tiago
Diocese: Porto
Concelho: Baião
Distrito: Porto

GP
F_{40B}



São Tiago de Valadares



Detalhe: Santiago Apóstolo; Códice Calixtino

Valadares - Igreja de São Tiago
Diocese: Porto
Concelho: Baião
Distrito: Porto

GP
F40C



Detalhe da pintura de Valadares



Detalhe da pintura da Sé Velha de Lérida

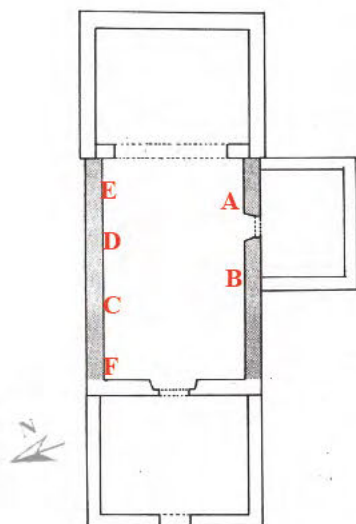
FICHA:40C

Vale - Igrexa de San Xurxo
Diocese: Lugo
Municipio: Baralla
Provincia: Lugo

G
F₄₁



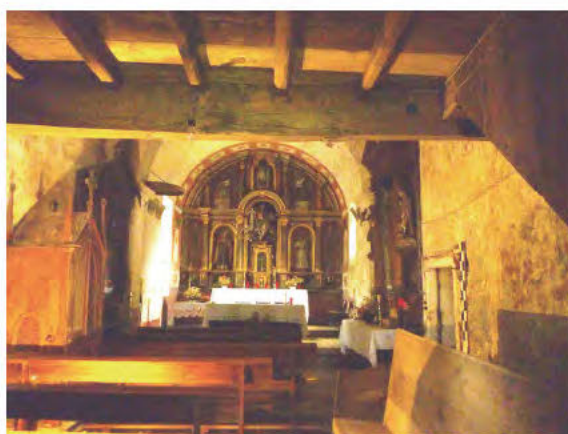
Vista exterior da Igrexa



Vista lateral da Igrexa

Programa Iconográfico:

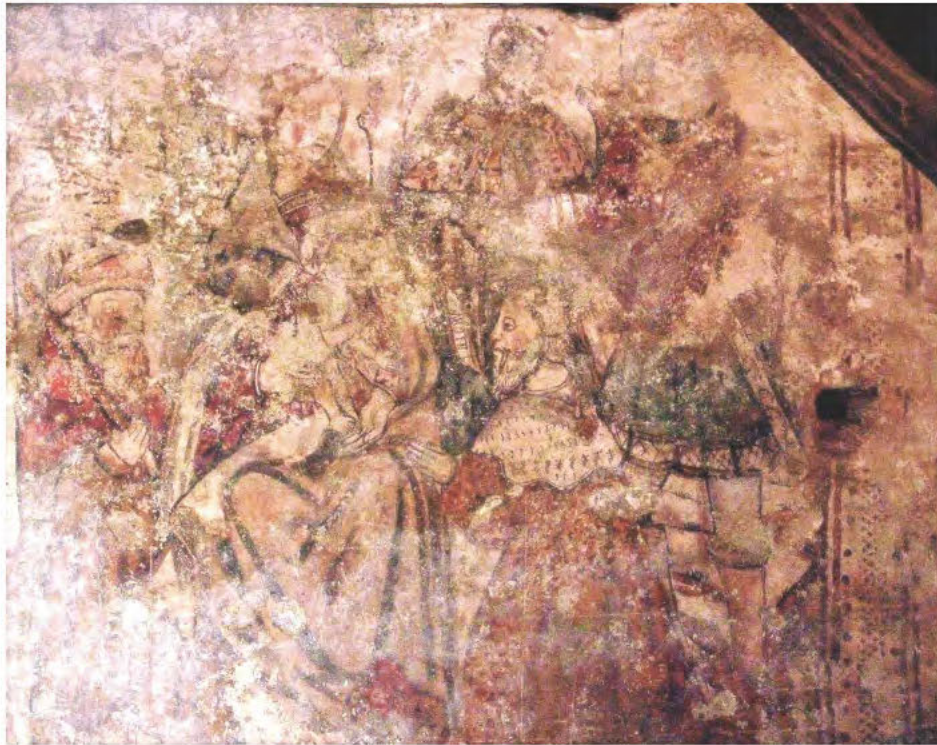
- A - Natividade (composição cortada pela abertura da porta da sacristia)**
- B - Adoração dos Magos**
- C - Inferno**
- D - Juízo Final**
- E - São Jorge e o Dragão**
- F - São Cristovão**



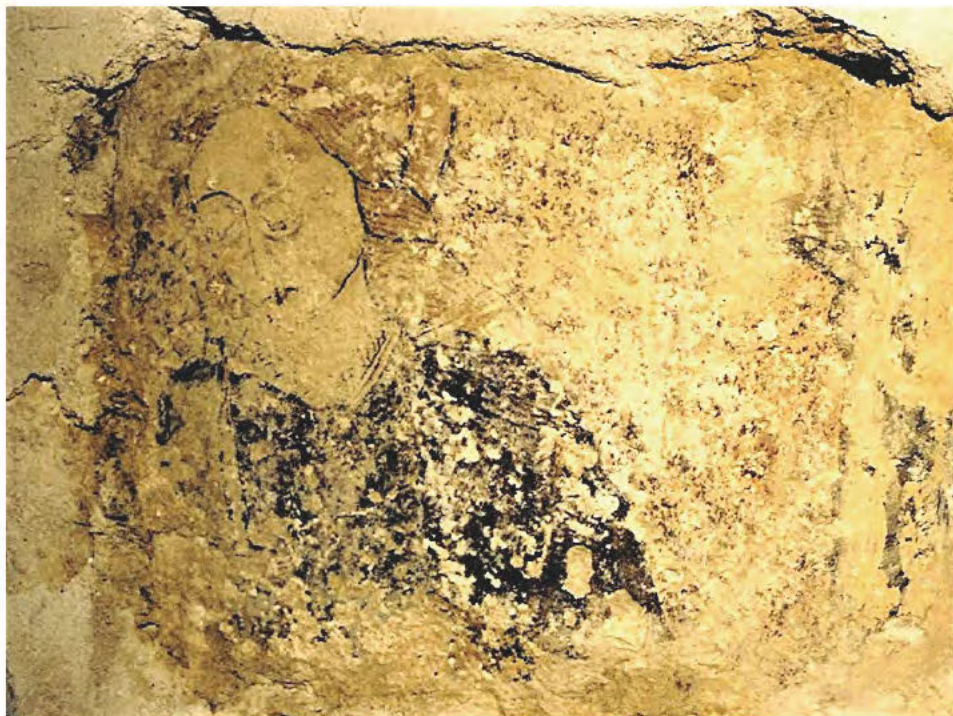
Interior da Igrexa

Vale - Igrexa de San Xurxo
Diocese: Lugo
Municipio: Baralla
Provincia: Lugo

GP
F41A



Detalhe de “Adoração dos Magos” - Ig. de San Xurxo/ Vale



Pintura/silhar, ± 60 X 40 cm; Igr. da Guia, Ponte de Lima

FICHA: 41A

Vale - Igreja de San Xurxo
Diocese: Lugo
Município: Baralla
Provincia: Lugo

GP
F41B



Detalhe do Inferno - Ig. do Vale



Beato Angelico, detalhe do Inferno/Juízo Universal, 1432-1433, Museu de São Marcos, Florença.



**Detalhe do Inferno - 1ºterço do séc.XVI;
Óleo sobre madeira; M.N.A.A, Lisboa.**



Detalhe do Juízo Final, Ig. do Vale.



Anónimo, Gravura, 1476/249



Horas de Nossa Senhora, Paris, 1500.

FICHA: 41B

Vale - Igreja de San Xurxo
Diocese: Lugo
Município: Baralla
Provincia: Lugo

GP
F41C



Detalhe do Inferno; Ig. de San Xurxo do Vale

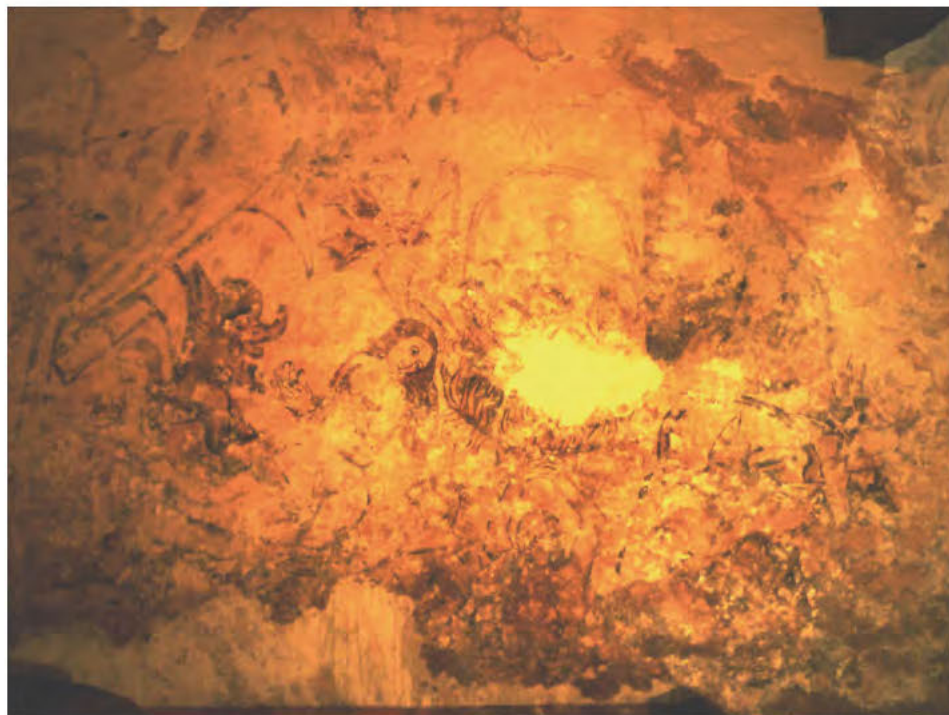


Inferno - Escola Portuguesa, 2ºQuarto do séc.XVI, Óleo, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 432.

FICHA: 41C

Vale - Igrexa de San Xurxo
Diocese: Lugo
Municipio: Baralla
Provincia: Lugo

GP
F41D



Detalhe da cena "Inferno" ± (500 X 200 cm)- Ig. de San Xurxo do Vale



Fragmento do Inferno ± (220 X 200 cm), Ig. de Valadares.

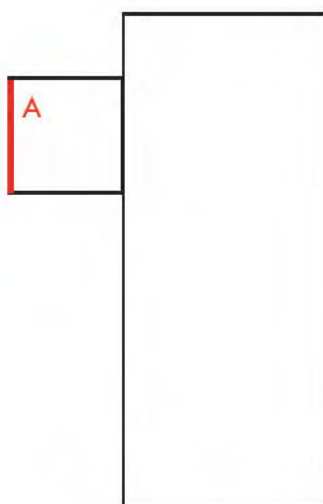
FICHA: 41D

Valença - Igreja Nossa Senhora dos Anjos
Diocese: Viana do Castelo
Concelho: Valença
Distrito: Viana do Castelo

P
F₄₂



Vista frontal da Igreja



Planta / Esquisso



Vista lado Nascente da Capela

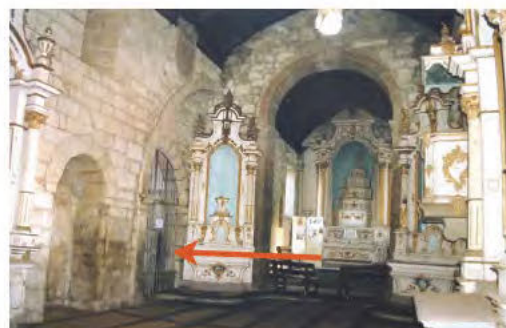
Programa iconográfico:

A

À esquerda São Gregório Magno, com Tiara Papal;

À direita São Lourenço (?) Santo Diacono com Dalmática;
 Palma na mão esquerda também com seu instrumento de martírio, a grelha;

São visíveis os Apostolos (João, Lucas, Mateus e os Doutores...)
 Junto à Virgem vê-se Nicodemus



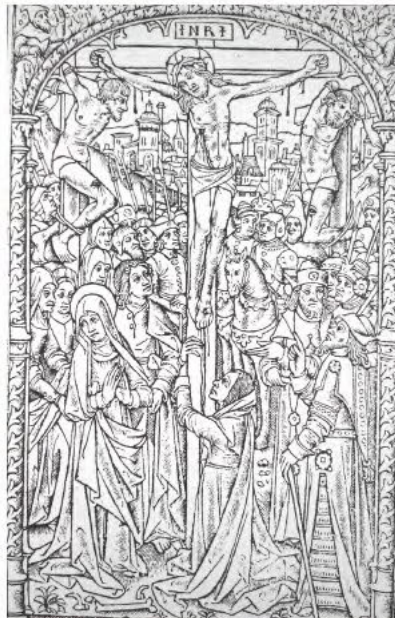
Vista interior da Igreja

Valença - Igreja Nossa Sr^a dos Anjos
Diocese: Viana do Castelo
Concelho: Valença
Distrito: Viana do Castelo

P
F_{42A}



São Gregório - Igreja de Valença



Livre de Horas - 1500 (composição ?)



São Lourenço(?) - Igreja de Valença



Situação (actual) da pintura da capela de Santa Clara- Igreja de Valença

FICHA: 42A

Valença - Igreja Nossa Sr^a dos Anjos
Diocese: Viana do Castelo
Concelho: Valença
Distrito: Viana do Castelo

GP
F42B



São Gregório - Igreja de Valença



Restos da antiga igreja de Castelans



Detalhe do friso torso

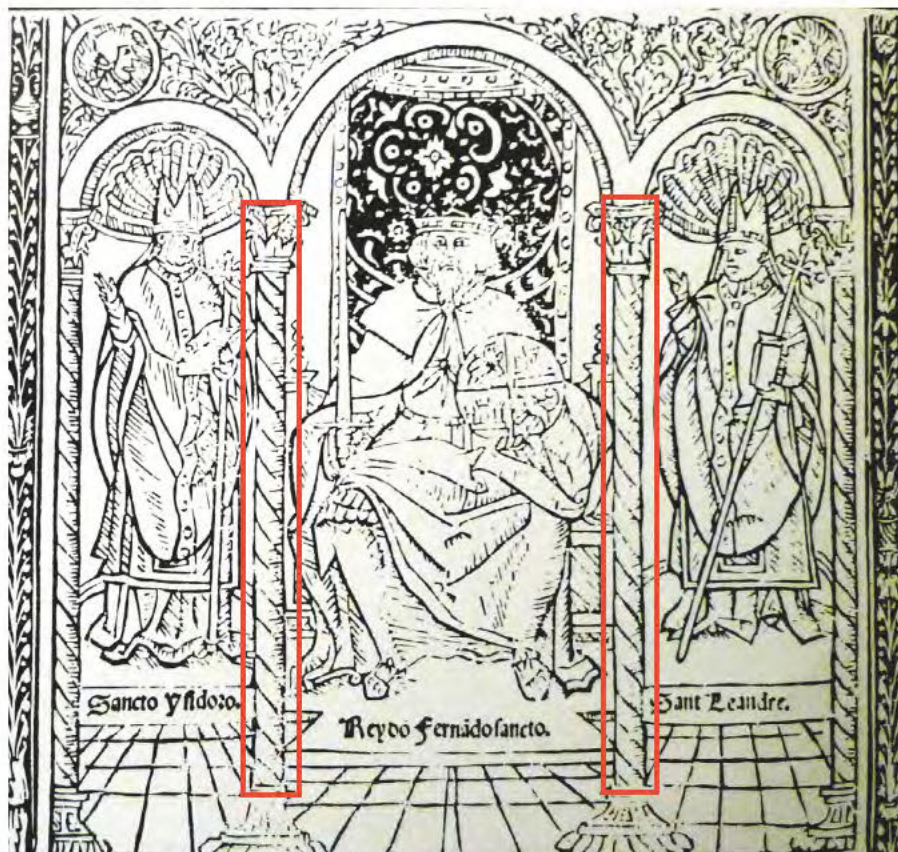


Pintura da Ig. de São Nicolao do Prado

FICHA: 42B

Valença - Igreja Nossa Sr^a dos Anjos
Diocese: Viana do Castelo
Concelho: Valença
Distrito: Viana do Castelo

GP
F42C



1527- Ordenanças de Sevilha; Sevilha; Juan Valera de Salamanca. (Cat. n.º693).



Giotto, Apresentação de Jesus no Templo; Capela Scrovegni, Pádua.

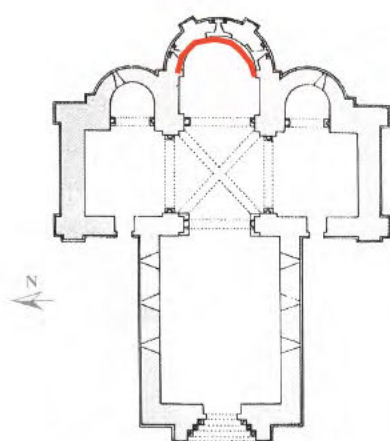
FICHA: 42C

Vilar de Donas - Igrexa de San Salvador
Diocese: Lugo
Município: Palas de Rei
Provincia: Lugo

G
F₄₃

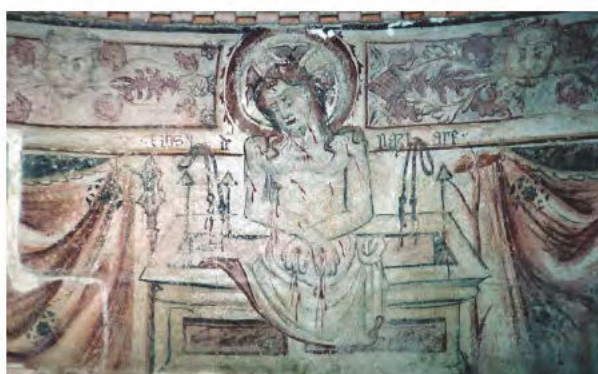


Vista exterior do Monumento



Programa Iconográfico:

- A- Anunciação;**
- A1- São Gabriel; A2-Virgem;**
- B- Apóstolos;**
- C- Santos;**
- D-Cristo Varão das Dores;**
- E- Sibila;**
- F- Rei D.João II e sua mulher;**
- G- Maria de Aragón e seu filho Enrique**



Detalhe da pintura "Cristo Varão das Dores"

Vilar de Donas - Igreja de San Salvador
Diocese: Lugo
Município: Palas de Rei
Provincia: Lugo

GP
F43A



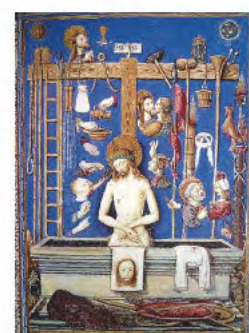
Vista central da pintura de San Salvador de Vilar de Donas



Igreja de S. Martinho do Peso



Convento S.Domingo, Dubrovnik, 1425.



**Livro de Horas Franciscano,
Nápoles, 1465.**

FICHA: 43A

Vilar de Donas - Igreja de San Salvador
Diocese: Lugo
Município: Palas de Rei
Provincia: Lugo

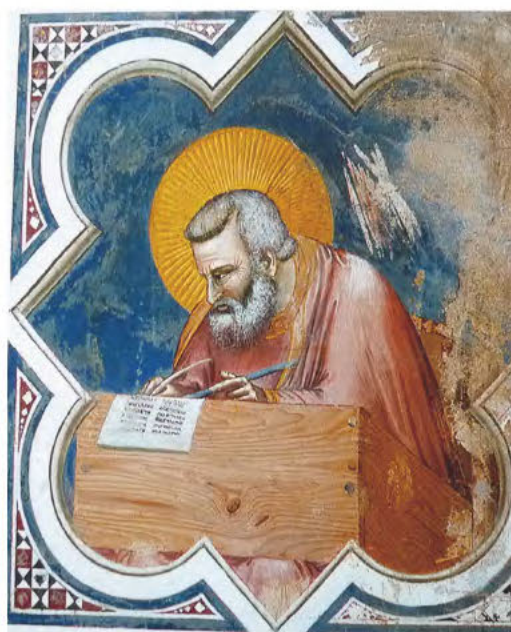
GP
F43B



Detalhe da pintura da "Anunciação" da Ig. de Vilar de Donas



Igr. de S. Francisco de Guimarães



Detalhe de pintura -Capela Scrovegni,, Giotto

FICHA: 43B

VII. CONCLUSÃO FINAL

Este estudo foi marcado por um conjunto de pinturas murais do século XV e XVI que destacamos, o que nos conduziu de um pequeno espaço peninsular, para um mundo diverso de relações artísticas de temática cristã. Olhando para a pista aberta em relação à Galicia, posta por Garcia Iglésias, despertando, assim o interesse pelas pinturas usufruímos à partida de uma possível visão comparativa.

Consideramos inicialmente que esta investigação doutoral, teria balizas cronológicas que estariam entre 1500 e 1565. Contudo com o andamento do trabalho sentimos que teria de haver uma ligeira flexibilidade dado a problemática do seu contexto. Desse modo, terminada a organização e análise das fichas que constituem a recepção artística mural do Noroeste da Península, cabe-nos agora sintetizar algumas ideias e reorganizar algumas conclusões que fomos tirando no decorrer deste trabalho.

Inicialmente tivemos impacto, pois sentimos que na generalidade, as raízes estéticas ou estilísticas apresentavam-se dispersas. Desse modo tornava-se impossível o confronto entre as diversas pinturas de forma a conseguirmos apanhar o fio condutor.

Quando partimos para o nosso trabalho de campo havia de momento uma pasta de referências relativas ao território Português, que fomos tentando actualizar, juntar e desenvolver ao nosso arquivo. Numa primeira acção sentimos que seria uma autêntica aventura caminhar por toda a Galicia, no objectivo de conhecer toda a pintura mural existente nos interiores dos Monumentos. Não obstante, um sobressalto fez mudar o nosso pensamento. Tratava-se de um desafio associado a um trabalho de gosto, aliado a um estilo de vida diferente por um tempo determinado. Assim, numa complexa recolha sobre pintura mural da Galicia, tomamos conhecimento desse vasto espólio. O que impediu quaisquer desvios de análise a pinturas desaparecidas através de

memórias de desenhos ou outros registos. No entanto consideramos dois testemunhos simbólicos fundamentais, fora de um contexto arquitectónico. Um é o “Anjo Músico”, exposto no Museu de Santiago, proveniente da Torre da Catedral, assim como a “pintura tapada” da fachada da Sé de Braga.

Foi possível visitar **169** Edifícios na Galicia a fim de tomar conhecimento das suas pinturas murais. Com essa recolha realizada, pudemos ficar com a ideia de núcleos artísticos hisopados, próprios de um território tão particular. Em relação ao Norte de Portugal, consideramos **105** Edifícios com inter-relação de pinturas existentes. Para ambos os territórios foi necessário apurar com rigor as obras pictóricas no estudo comparativo. Desse modo destacamos **24** Monumentos na Galicia e **19** Monumentos no Norte de Portugal. A este respeito importa dizer que esse apuramento teve por base um critério artístico, temático e cronológico. Acresce que para ambos os territórios os sobrantes pictóricos eram reduzidos impedindo quantificar para uma leitura correcta. Também em algumas pinturas não podemos considerar como desejávamos, devido a alterações e repintes que alteraram os verdadeiros valores estéticos das pinturas. Pois tratava-se de organizar uma apreciada matéria, para as fichas finais no nosso estudo comparativo. No primeiro momento tivemos a ideia que poucas pinturas existiriam em ambos os lados que se situassem para trás de 1500. Verificamos contudo ainda da existência de pinturas do século XV ou em casos pontuais até antes. Começamos aos poucos a sentir certos paralelismos entre os dois espaços ibéricos. Apesar de este estudo ter uma data afirmativa, temos de não esquecer que as gramáticas decorativas, modelos e toda uma série de persistências podem-se arrastar por décadas.

No Capítulo seguinte, depois da análise aos murais da Galicia e dos murais do Norte de Portugal, passámos a um balanço comparativo sobre os diferentes temas iconográficos. Nesta matéria muito contribuíram as ordens religiosas, que de um modo

ligeiro já abordámos em capítulo anterior. Face a estes movimentos os Franciscanos tiveram um papel preponderante na cultura portuguesa, dado a sua origem. Santo António nasceu e estudou em Lisboa, mais tarde fez a sua preparação teológica na Escola de Coimbra. Baseado em Santo Agostinho aprofunda a linha da natureza, da simplicidade, num contexto rural. Bíblia e natureza foram os caminhos de difusão, pondo em louvor que a ciência vem de Deus. A figura de Santo António foi tão conhecida que até no mundo muçulmano existe a sua representação. A implantação dos Conventos Franciscanos ficavam nas periferias das cidades e no cruzamento de caminhos de peregrinação. Verificamos que a representação do Santo na pintura mural, teve uma acentuação de maior incidência em Portugal. Deixando os seus testemunhos pictóricos nos templos Franciscanos de Guimarães, Porto e Bragança. Sendo conhecida a vinda de S. Francisco no século XIII, à Galicia onde consta na literatura ilustre⁸⁴, assim como testemunha o próprio Convento de S. Francisco de Santiago de Compostela, ou os registos de San Martiño de Mondonedo, igreja de Ínsua e S. Pedro de Melide. Outra ligação que permite marcar na Galicia, foram as significativas influências dos Dominicanos. Também baseados em Santo Agostinho mas por outras vertentes, nomeadamente a via da intelectualidade. S. Domingos de Gusmão de proveniência Aristocrática e de origem Espanhola, segue uma linha de espiritualidade desenvolvida no coração de núcleos urbanos e locais de maior importância. A Ordem de S. Domingos passam a ser os grandes difusores da devoção do Rosário e da Nossa Senhora. No antigo Convento de São Domingos de Bonaval, em Santiago, restam vestígios de frescos, cujos testemunhos são ainda identificáveis como diversos padrões de remate, flor de Lys e uma possível *Anunciação*. Também no âmbito da arquitectura de Cister podemos destacar a pintura do *Juizo Final*, na Igreja de Santa María do

⁸⁴ Océrin-Jáuregui. Florecitas del Glorioso Señor San Francisco y de sus Frailes, Madrid, 1913, Capítulo IV.

Mosteiro de S. Clodio. A importante cena teria estado caiada desde a sua renovação, na segunda metade do século XVI, correspondendo a medidas sanitárias. A pintura preenche toda a meia abóbada e mais dois temas na parede fundeira. Tratamos de analisar toda a pintura nas fichas respectivas. Com efeito, consideramos que esta obra representa uma das principais do Centro Artístico de Ourense. Devemos entender a sua importância, dimensão, qualidade artística e estado de conservação. Recentemente encontramos uma possível explicação, dado que a Igreja mudara de denominação de San Salvador para Santa Maria no ano de 1537(Samuel Eijàn.1920). Fazendo sentido, toda a espiritualidade de Cister estava em *Cristo Julgador*. Desse modo ficamos com uma orientação quanto à data da pintura. Podemos assim ver na pintura e reconhecer a tradição em que os Anjos são detentores das “*Armas Cristi*”. Neste aspecto lembramos o *Juízo Final* de Miguel Ângelo, terminado em 1541. Apesar de ter semelhanças na situação de Nossa Senhora e Jesus Salvador, toda a composição em S. Claudio, reflecte uma característica mais medieval. Assim como a unidade dos valores cromáticos marcam toda a simbologia da vocação cisterciense. Lamentavelmente os dois casos de *Juizo Final*, em Portugal, que situamos no nosso trabalho, dadas as condições que chegaram até aos nossos dias não permitem realizar estudo comparativo. No entanto na Igreja do Convento de S.Francisco de Bragança com alguma passividade podemos observar os vestígios pictóricos desse tema, que teria ocupado quase toda a cabeceira do templo. Sobressaem bustos de profetas, os quais fazem lembrar a predela do retábulo da Catedral Velha de Salamanca. As ditas pinturas de Salamanca, estão atribuídas aos principais mestres do retábulo; *Dello Delli*, *Sansón* e *Nicolás Florentino*⁸⁵. Por esta imaginária, denuncia a ponte de relações e contextos plásticos que ainda conseguimos unir na nossa história.

⁸⁵ Javier Panera Cuevas y outros, *La Restauración del Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*.

Depois de termos passado em minúcia os modelos de composição desde a Idade Média até ao Renascimento, quer a pintura a óleo sobre madeira ou na pintura mural, constatamos que as diferenças se acentuam pelas origens das fontes artísticas. Sendo a pintura retabular peça móvel fácil de contribuir contacto na transmissão de influências. Com efeito, são essas razões que nos levou a colocar em situação de paralelismo alguns temas, os quais divergem com espaço temporal. Contudo podem ajudar o desígnio dessa desigualdade.

Em relação ao Caminho de Santiago este simboliza uma força unificadora, mantida por uma forte corrente de unidade cristã, ligada à memória de um lugar. Ponto esse onde todos anseiam tocar, numa inconsciente comunhão pastoral. Encontramos influências vindas de toda a Europa e em especial do Norte, talvez protegidos pela ideia semeada do Imperador Carlos Magno, que conseguiu impedir a invasão dos Muçulmanos e proteger o sepulcro de Santiago. Foi sobretudo Dürer que recuperou em pintura o retrato do Imperador, revelando o seu dom e a sua origem nórdica.

Notámos também, que certas obras pequenas ou grandes, fragmentadas ou não quando chegamos ao seu lugar tinham desaparecido por completo. Lamentavelmente consideramos que houve falta de sensibilização de responsáveis por esse património. Também sabemos como é difícil controlar este género de matéria. Encontramos igrejas, bem cuidadas, mas talvez com excesso de zelo, colocando flores em situação incorrecta devido aos polens, dado as pinturas não se encontrarem suficientemente protegidas. Outros a tentar limpar as pinturas pois estas só vão atrapalhar as obras. Mas o desaparecimento mais notório quer na Galicia como em Portugal, é se a pintura ou os seus vestígios estão em silhares. Temos presente o caso da Catedral de Tuy que García Iglésias noticiou e o silhar de Ponte de Lima observado por nós. Sabemos que no passado era frequente a recuperação destas peças para outras construções, pode

certamente ter um destino semelhante, o que não se aceita. Não acontecendo porém com o silhar da Igreja de Caminha que foi devidamente guardado pelo IPPAR.

À medida que nos envolvia nos vários testemunhos enriquecia o nosso conhecimento, pelas variantes estilísticas, cromáticas ou de composição.

Mais tarde sentimos que a história fundamental de cada pintura está contida nesse espaço que a ocupa e que transmite em todos os detalhes pequenos ou grandes a mensagem que ela contém, do que a expectativa de uma procura infinita de documentos que nunca aparecem porque desapareceram ou não existiram.

Lembramos da importância dos caminhos de peregrinação, com relevância para muitos povos, onde a posse ou contacto com as relíquias era a principal força motivadora. A Arménia foi o primeiro estado a aceitar oficialmente o Cristianismo, no ano 301. No século XI e XII há forte referência no Codice Calixtino sobre os Arménios a Santiago, traduzindo toda a tradição e movimentação destes povos à Galícia. Em documentação cueva ficamos a saber que no século XIV havia missa em Arménio em Compostela.

Durante o século XIII-XIV houve muitos missionários romanos que apareceram na Cilícia, (Arménia Maior) para trabalharem e converter os Arménios ao Catolicismo.

Os caminhos de peregrinação a Santiago criaram bases de motivação espiritual cuja linguagem artística e cultural resultou em inúmeras fontes de conhecimento. Mas também as proveniências dos povos, vindos de longas distâncias hissoparam gostos, arrastaram ideias e estilos numa total envolvimento de transversalidade.

A barreira cronológica que tivemos como orientação está um tanto alargada desse limite. Por razões já anteriormente expostas, mas também pelas imposições de casos particulares na qualidade dos murais. Desse modo temos consciência da sua importância o qual será justo qualificar como referência no campo do património pictórico desta área tão sensível. Elementos que viajaram do sul, concentra-se em

Braga e dispersam-se por outro lado pelos contactos de escolas ou oficinas ligados possivelmente a ordens religiosas.

Frisos decorativos semelhantes ou quase iguais, Valença, Monção, Parga, Merlán, Labrada, vão aparecendo com ligeiras alterações de padrão ou melhor pequenos desvios na organização dos elementos ou certas recriações ou na tentativa de novidades baseadas no mesmo embrião.

Constatamos que existem padrões e composições muito aproximados. Tão próximos que só evidenciam diferenças quando os vemos em confronto. Trata-se, portanto para o artista o padrão ou a composição retida na memória que no transporte para o suporte, quer na ausência de moldes ou modelos denunciam a limitação desses possíveis recursos de unidade oficial.

Em outra situação, muitos dirão mais comum ou até mais fácil, quando o executante dito artista ou com orientação artística, parte para a obra com determinados moldes e reproduções de contexto material e se vai adaptando ao preenchimento desse espaço. Tentamos aprofundar dentro das possibilidades e de modo lógico o mistério de cada obra, com as preferências dos pintores, fontes de inspiração e composição.

Não quisemos ser exaustivos na recolha de exemplos de temática e composição equivalentes, mas rigorosos e objectivos na sua escolha.

Gostaríamos de sublinhar o papel importante que tiveram certos organismos oficiais no território português, no contexto da conservação e manutenção das pinturas murais. Pois graças à personalidade de antigos historiadores e museólogos como Dr. José de Figueiredo foi criado em 1911, a mais remota oficina de restauro. Foi assim que durante algumas décadas houve da parte de vários historiadores, desde Vergílio Correia a C.A. Ferreira de Almeida na procura de dados sobre “murais” conhecida ou desaparecida deram lugar a um fundo de protecção. Do Instituto Português de Conservação e Restauro foram criadas brigadas de pintura mural (1970-2004). Tinham

como missão a deslocação aos locais, a fim de inspeccionar o estado das pinturas, realizar a sua conservação e tratamento e por vezes o seu destacamento. Com efeito, na Galicia a realidade foi outra, não podendo ser comparáveis nestes domínios. Os olhos estavam dirigidos à simbólica arquitectura e escultura dos caminhos de peregrinação, mais tarde à talha do interior dos templos. Na leitura que consultámos sobre pintura mural da Galicia, na época do nosso estudo, foi oportuno verificar a ausência de interesse por esta matéria artística, durante longo tempo. Somente a partir (quase) dos anos 60 do século XX, começam a evoluir notícias sobre esta classe pictórica, conforme publicação de 1996 de Monterroso Montero⁸⁶. Houve certamente muitas pinturas que se perderam por falta de quem olhasse para elas na sua manutenção e protecção. Actualmente, sentimos na generalidade a existência de uma acentuada dedicação por parte das comunidades locais. Contudo houve casos que a falta de apoios técnicos, levou por vezes a acções irreparáveis de uma limpeza sem retorno.

Constatamos, que em muitos casos resume-se numa parte de realização artística autónoma, posto que os temas preferenciais são motivados pelo espírito compostelano.

Conseguimos com esta investigação dar mais uns passos no sentido de aumentar o conjunto de pinturas parietais com criações mais ou menos importantes e sobre as quais não existem referência bibliográfica.

Podemos considerar que a função visual dessas mensagens, era algo de muito amplo, fazendo ponte com os exercícios espirituais dava suporte à oração estimulando a meditação. Mais do que uma representação pictórica, – é agora uma obra para se admirar e contemplar.

Santiago de Compostela foi ao longo da Idade Média o lugar mais desejado e apelativo espiritualmente de todo o Noroeste Peninsular. A Europa desenvolve-se ao

⁸⁶ Juan Manuel Monterroso Montero, *Pinturas Murais e Restauración: Aproximación*, 1996, p. 213.

longo de séculos, caminhando caminhando, para Santiago, ao encontro da inesgotável fonte de espiritualidade e de fé cristã. Muitos pintores, artistas e mestres foram chamados para trabalhar no núcleo da Catedral. Outros talvez considerados artistas-peregrinos ambulantes, movimentavam-se com a possibilidade de revelar as suas capacidades.

O século XV para Portugal, foi um começo de novas possibilidades que até então estavam difíceis de acontecer, no sentido da conquista de outros mundos. Nesses momentos despertava interesses e gostos por obras retabulares para Sés e Catedrais do Reino (Pereira,F.A.2001). Progressivamente os movimentos artísticos foram-se alargando obtendo de perto fortes apoios das altas entidades eclesiásticas. Também houve artistas flamengos que se fixaram em ambos os territórios, sentindo ambiente propício aos seus trabalhos. A esse respeito rebenta uma profunda exaltação, com o entusiasmo da Coroa portuguesa juntamente com a classe de Nobres por obras de Arte. Esse movimento fez surgir centros de oficinas luso-neerlandeses e portuguesas, que satisfazem encomendas para o universo monástico nacional como para igrejas paroquiais de maiores possibilidades. Muitas pinturas são executadas como obras únicas, enquanto outras partem de modelos aproximados com ligeiras variantes consoante o artista a realizar. Este tempo de D. Manuel é marcado como muito produtivo, também considerado como a época dourada do Manuelino. Diluídas certas influências o Renascimento vai-se desenvolvendo até à entrada do Maneirismo. Contudo o período desde a morte de D.Manuel em 1521, até ao limite cronológico do nosso estudo, condensa uma forte representação de pinturas que possivelmente tiveram contacto das mesmas mãos, dos mesmos materias ou ideias. Mas as situações vão caminhando para um enriquecimento a novas alianças entre os dois reinos. D. João III casou com D. Catarina, irmã do Imperador Carlos V. O interesse pela arte vai crescendo ao longo do reinado de D. João III, não só pela ligação do rei à religião

católica, conhecido por beato, como os contactos com diferentes artistas sobretudo pintores. Vão-se formando relevantes apoios sociocultural, reunindo mecenas, nobreza e clero. Abrangendo ainda o apoio das ordens religiosas e instituições. Todo este ambiente foi propício à vinda de artistas pintores e aprendizes, para trabalhar na Galicia, quer na Catedral de Santiago, no Grande Hospital ou em igrejas monacais e paroquiais, durante este período. Haveria motivo suficiente para a movimentação de artistas portugueses ser bem sucedida. Contactos entre oficinas prestavam toda a colaboração em diversos trabalhos. Sabemos da obra artística de Pedro Noble na Catedral de Santiago. Em 1552 a pintura da Igreja de S. João de Sisto tem certas denúncias formais e estéticas que possamos atribuir a pintor português ou oficinas portuguesas. Na Sé Catedral de Braga um pequeno fragmento de uma possível *Anunciação*, marca a correspondência com o *Anjo Músico* da Catedral de Santiago.[**Ficha 7 A**]. Também na Capela da Glória, [**Ficha 8**] anexa à Catedral de Braga sobressaem um grande conjunto de pinturas de cariz geométrico. Onde na vasta amplitude de padrões entrelaçados, vamos encontrar perfeito sabor mourisco. Os quais de um modo disperso predominam em vários murais na Galicia.

Podemos reconhecer a complexidade na mobilidade das pinturas de tábuas, a fim de contribuir na passagem e influência de modelos. Demos o exemplo da pintura existente na igreja de Lamas, equivalente a um pequeno detalhe de uma tábuas pintada com o retrato de D. João I, desconhece-se o seu autor. Encontramos origem do referido padrão vindo de Itália. [**Ficha 20 A**]+[**Ficha 20 B**]. Em Parga demos evidência às influências quer de gravuras como obras do pintor Fernando Galego [**29 E**]. Na igreja do Prado verificamos uma composição semelhante à capela de São Cipriano (Sant Cibrom) possivelmente obra de pintor ou oficina da Galiza. Devido à aproximação e inscrição [**31 A**]. Ainda encontramos relação da pintura do Prado com a pintura de São Torcato [**31 B**], numa paleta de valores cromáticos directos. Na Catedral de Santiago

sentimos o fulcro de tudo e de todos. A ponte onde todos ficam ligados na sua memória repetindo modelos na afirmação da fé. Ao analisar S. Pedro na pintura da Capela de Nossa Senhora da Assucena, estabelecemos alguns paralelismos com S. Pedro de Peredo dos Castelhanos. Existem diferenças, mas a intenção iconográfica foi o que predominou nesta representação. As pinturas de Vasco Fernandes e Gaspar Vaz, mais trabalhados devido ao óleo, foram certamente as bases de orientação **[ficha 35 B]+[ficha 35 C]+[ficha 35D]**. Também na Capela de Sancti Spirit, relativo ao tema da *Lamentação*, atribuído a Sixto de Frisia, vamos encontrar acentuadas afinidades em pinturas próximas da Galícia. Assim na Igreja de Santa Leocádia **[ficha 34 A]** como em Outeiro Seco **[ficha 35H]** a composição e colocação das personagens são muito semelhantes, o que nos atrevera a pensar serem obras do mesmo autor. Quanto à **[ficha 35J]** pertencem à Catedral de Santiago, padrões trabalhados em granito policromado, com estrelas de oito pontas, fazendo forte consonância com os padrões da Capela da Glória e com a gramática ornamental da Arménia, do século XIII. O gosto por esses padrões reflectem na aplicação da arte tumular, razões pelas quais marcamos na **[ficha 37]** Em Sisto **[ficha 39F]** as datas integradas tipo cartela numa diferença de 23 anos, marcam ligeiras alterações na acentuação do contorno. Na igreja do Vale **[ficha 41B]** sentimos um paralelismo muito aproximado do *Juízo Final* com o *Inferno*, pintura a óleo do M.N.A.A. tendo pertencido a um convento. Ambas têm semelhanças com episódios trabalhados por Beato Angélico. A nossa reflexão foi também sobre os fundamentos principais da existência das pinturas. A esse respeito acreditamos num programa como executou Giotto, sendo esta pintura prioritariamente uma acção técnica, uma aplicação por via de capacidades oficiais. É certo que podemos considerar que as imagens são sobretudo um recordatório, para ajudar á

memória um mistério ou a vida de um Santo, segundo cita Fr. Bartolomeu dos Mártires no seu Catecismo⁸⁷ trazendo à memória Jesus Cristo e seus mistérios. Havendo ainda a inflamação dos afectos, este mais forte com os olhos do que com os ouvidos. Temos o caso de S. Sebastião com número elevado de representações, pode ter inflamação dos afectos e ser profilático. Sendo satiado é para chamar a atenção contra a peste. O Santo não morreu desse martírio (setas) mas sim à paulada, o que não é representado, dado que interessa ver as chagas. No entanto também era considerado desde S. Gregório Magno “*Liber idiotarum*”, livro para analfabetos. Segundo as nossas investigações em Portugal, dos exemplos que chegaram até nós, a devoção à *Paixão do Senhor* não era tão acentuada. As imagens no Norte de Portugal parece-nos ter um carácter mais devocional que doutrinário, embora este não esteja totalmente ausente. É o caso dos fragmentos do *Inferno* das igrejas: **P9;P28;P97**; Dada a redução da pintura, não foi possível confirmar se fizeram parte de um *Juízo Final*. Uma nota que constatamos sobre as pinturas relativas à *Paixão do Senhor* nas Igrejas, estas revelam-se próximo à linha de fronteira. Sendo de destacar as diferenças existentes entre os dois territórios. Para um balanço final, realizamos um gráfico comparativo das iconografias.

O nosso estudo permitiu constatar as diferenças artísticas entre o Norte de Portugal e a Galiza. Apesar de certas vicissitudes que atravessou, a Galiza por via de Santiago, esteve sempre na linha da frente quanto a fontes de inspiração, criatividade, possíveis correntes artísticas na herança dos diversos caminhos. Lançou sementes e ideias motivando realizações e afinidades que enriqueceram o território vizinho.

Finalmente constatamos mais uma ligação directa das fontes artísticas entre a Galiza e o território português, foi o Códice Calixtino onde surgiram sobretudo ideias para a representação de São Tiago e São Tiago Matamouros. A esse respeito ousamos

⁸⁷ António José de Almeida, “Arte e Contra-Reforma”, en: *Cadernos Culturais da Fundação das casas*, Lisboa, edições Colibri, 2004

referir elementos que podem ser identificadores com os Muçulmanos. Temos somente um caso de São Tiago Matamouros, este fora do nosso estudo geográfico, dado situar-se na Ermida Alentejana do “Aivado”, junto a Évora. As cantigas de Santa Maria Galaico-Portuguesas, foram outro suporte artístico muito amplo. Constituem padrões, temas, composições de uma qualidade e temática universal. Dada a sua especificidade, foi um excelente meio inspirador para recursos congéneres, ao servir outras artes e matérias. Ainda ocorre lembrar na importância de fontes escritas e gráficas, em correspondência de formas para a pintura, vindas de Veneza 1494,[**Ficha23 A**] ao incunábulo tipográfico impresso em português, em 1495 até à imprensa de Alcalá 1511/1514, como exemplos referidos nas fichas [**Ficha 23 D**] e [**Ficha 23 E**].

Outra questão, leva-nos a reflectir que na Galicia torna-se mais representativa a inclusão de retratos nas pinturas murais. Onde até figuram personagens portuguesas. Enquanto no território Português esse tema manifesta-se em pleno na pintura de cavalete e em gravuras, temática fundamental na Arte do Renascimento. Havendo em Portugal algumas obras trabalhadas na pedra (B/R) de iconografia régia, muito equivalente aos modelos tipo medalhística que aparecem na pintura da Capela de S.Pedro da Catedral. Em ambos os casos correspondem a uma linguagem renascentista.

Encontramos nos dois territórios, particularidades muito semelhantes, quanto à conservação dos murais. Na maior parte dos casos as pinturas conservaram-se estáveis, devido as tipologias e resistências arquitectónicas, enquanto em muitas igrejas paroquiais a sua durabilidade foi muito menos expressiva.

Mas tal como a Galiza as pinturas foram tapadas com cal por motivo da peste, a fim de evitar a propagação da doença. Em Itália a grande parte das pinturas não foram cobertas, porque a Arte apesar de proliferar por todo o lado, reconhecia-se demasiado importante para ser tapada. Apesar de certas correcções atribuídas às normas emanadas pelo Concílio de Trento.

E a Catedral como a cidade Santiago de Compostela, é:

Fonte- Testemunho-Obra- Documento- Ponte.

Fazendo ambos parte da Europa, temos um tronco comum somos Penínsulares.

Temos uma língua que nos separa, mas também uma língua que nos une. Santiago é uma estrela, sendo o orgulho de Espanha, mas também de toda a Península Ibérica.

FONTES IMPRESSAS

ALIGHIERI, DANTE. *La Divina comédia*, CABANA, Darío Xohán, (trad.) Santiago de Compostela: Consellería da Presidencia e Administración Pública, Servicio Central de Publicacións, D.L. 1990

ALIGHIERI, DANTE. Vita Nuova. González, I. Vita Nuova (nueva lectura) (Introd., tradución e notas). Madrid: 2000, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 1ª Edición, p. 215.

CENNINO CENNINI. *Trattato della pittura*, ed. H. Ilg, 1871, cap.88. p.59.

_____. *El libro del arte*; OLMEDA LATORRE F. (trad.), MAGAGNATO, L. (introd.). Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2000.

CHRONICON PASCALE. En: CHASTAGNOL, A. *Le Bas-Empire*. Paris: Armand Colin, 1969.

DAMIÃO DE GOES. *Chronica d'El Rei D. Manuel*. Lisboa: Escritorio, Biblioteca de Classicos Portuguezes, 1909, Vol. I, Cap. LXIV, p.86-87.

_____. *Chronica d'El Rei D. Manuel*. Lisboa: Escritorio, Biblioteca de Classicos Portuguezes, 1911, Vol. IX, Cap. LXIV, p.78-79.

DIAS, ALVES DIAS, J. J. *Rezar em Português, Horas de Nossa Senhora*, segundo costume romano - Estudo. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2009.

FERREIRA, J. A. Monsenhor. *Fastos Episcopales da Igreja Primacial de Braga*, (sec. III-sec. XX). Braga: Mitra Bracarense, Tomo II, Coleção Alfredo Pimenta, 1931.

FRANCISCO DE HOLANDA. *De La Pintura Antigua*, «El diálogo de la Pintura», versión castellana, Manuel Denis (1563). Madrid: Visor libros, 2003.

OCÉRIN-JÁUREGUI, A. Fr., *Florexitas del Glorioso Señor San Francisco y de sus Frailes*, Edición ajustada a la italiana de Passerini, Vicario general de los Franciscanos. Madrid: 1913, Apostolado de la prensa, Capitulo IV, p.11-16.

PINA, Ruy de. *Chronica de el rey Dom Afonso o quarto do nome: e setimo dos reys de Portugal*. Lisboa: 1653.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, C d'. "A Confraria e Irmandade de Santa Cruz do Peredo dos Castelhanos, Os estatutos e o património artístico (1618-1873)". En: *Revista Campos Monteiro, história, património e cultura*. Torre de Moncorvo: (2009), Palimage, 4, p. 8-11.

ABREU, C. "O Património Cultural do Sul do Distrito de Bragança segundo o Abade de Baçal – tentativa de elaboração de índices temáticos às Memórias Arqueológico-Históricas, AFONSO, B. (dir.) Assembleia Distrital (edi.)". En: *Brigantia*, Bragança: Escola Tipográfica, (2002), XXII, 1/2, p. 9-96.

AFONSO, B., TRANCOSO, D.N.M. "Vestígios românicos na igreja do convento de S. Francisco (Bragança), AFONSO, B. (dir.) Assembleia Distrital (edi.)". En: *Brigantia*, Bragança: Escola Tipográfica, (1983), 3, 1, p.121-136.

AFONSO, B. "Nossa Senhora na Arte – Algumas Virgens de Majestade no Distrito de Bragança, AFONSO, B. (dir.) Assembleia Distrital (edi.)". En: *Brigantia*, Bragança: Escola Tipográfica,(1988), XVIII, 1-2, p.131-140.

AFONSO, L. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009.

ALMEIDA, F. A. J. de. "Imagens de Papel. O Flos Sanctorum em Linguagem português, de 1513 e as edições quinhentistas do Fr. Diogo do Rosário OP – A problemática da sua ilustração xilográfica". Director: Fausto MARTINS. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2005.

ALVES DIAS, J. J. *Rezar em Português, Horas de Nossa Senhora*, segundo costume romano - fac-simile. Lisboa: 2009, 1-2.

ALVES, F. M. Memórias Histórico-Arqueológicas do Distrito de Bragança. En: *Museu Abade de Baçal*, IV, (1983), doc. nº 94, p. 277-278.

A ARQUITECTURA DO CAMIÑO DE SANTIAGO, Descripción gráfica do Camiño Francés en Galicia. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000.

ARAGÃO, M. *Estudos Históricos sobre Pintura*. Viseu: Typ. Popular da Liberdade, 1897.

ARNHEIM, R. *La Forma Visual de La Arquitectura*. LAGARTA E. (trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.

AURORA, CONDE D'. *Caminho Português para Santiago de Compostela*. Braga: Livraria Cruz, 1965.

AZEVEDO, C.A.M. *“Roteiro do Culto Antoniano”*. Porto: Fundação Manuel Leão, 1996.

_____. *“O Mártir: corpo ferido na árvore, catálogo da exposição comemorativa dos 500 anos da festa das fogaceiras em honra de São Sebastião”*. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, 2005.

BALSA DE LA VEGA, R. “El Apóstolo Santiago en el Arte”. En: *Boletín de la Real Academia Gallega*, IV, (1910).p.77-84.

BAÑOS-GARCIA, A.V. *La Jesuita Juana de Austria Ariel*, 1ª ed. Barcelona: Ariel.

_____. *“D. Sebastião, Rei de Portugal”*, OLIVEIRA, Vitor A. (trad.). Lisboa: A Esfera dos livros, 2008.

BAPTISTA, M. I. A. “Peredo dos Castelhanos. Subsídios para a sua história”. En: *Brigantia*. Bragança: Escola Tipográfica, (1991), XI, 1-2, p. 153-159.

BAQUERO MORENO, H. “Linhas de comunicação em Trás-os-Montes no século XV”. En: *Revista da Faculdade de Letras Historia*. Porto: (1982), p.13-14.

BARRIOCANAL LÓPEZ, Y. “Restos Mudejares en la Provincia de Orense: Armaduras de madera”. En: *Boletín Auriense*, XVI, (1986), p. 295-316.

BARTLETT, R. *Panorama medieval*. Barcelona: 2002.

BÉNÉZIT, E. *DICTIONNAIRE critique et documentaire des PEINTRES, SCULPTEURS, Dessinateurs et Graveurs*, de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Okasaki: 1976.

BESSA, P. “Pintura mural da igreja de Nossa Senhora da Piedade de Meijinhos”. En: *O compasso da terra. A arte enquanto caminho para Deus*. RESENDE, N. (coord.). Lamego: Diocese de Lamego, (2006), 1, p. 276-286.

_____. “Pintura Mural do fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal”. Directora: Lúcia ROSAS; Co-Directora: Maria Manuela M. FERNANDES. Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, 2007. Disponível em Web: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8305> - [23/10/2009].

BISPADO DE MONDOÑEDO-FERROL. *Nomenclator Diocesano de Mondoñedo-Ferrol*. Ferrol: 2000.

BOESPFLUG, F. *Le Dieu des peintres et des sculpteurs, Musée du Louvre*. Paris: 2010.

Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Porto: MOP/DGEMN, 3, Igreja de S. Pedro de Cete, 1936.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Porto: MOP/DGEMN, 10 , Frescos, 1937.

Boletim Monumentos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Porto: MOP/DGEMN, 49, Igreja de Bravães, Ponte da Barca, 1947.

BRAGA, A. V. Influência de S. Tiago da Galicia em Portugal. En: *Separata da “Homenagem a Martins Sarmento”*. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento, (1933). p. 411-422.

BRAGA, P. D. “Apontamentos sobre a antroponímia da Família Real Portuguesa (Séculos XV e XVI)”. En: *Brigantia*. Bragança: Escola Tipográfica, (1995), XV, 2-3-4, p. 49-55.

BRAVO NAVARRO, M. *Iglesia de San Juan del Hospital*. Valencia: Ed. Comisión Histórico-Artística da la Iglesia de San Juan del Hospital, 2000, p.12-13.

BROZ REI, X. M. “O Romanico da Terra de Melide no Camiño de Santiago”. En: *Boletín do Centro de Estudios Melidenses*. Santiago de Compostela: Tórculo Artes Gráficas, Museo da Terra de Melide, 7, 1992, p. 27-133.

_____. *A Terra de Melide*. Melide: 2001.

BUNES IBARRA, M.A.; MAES DE WIT, Y.; RODRIGUES, D.; LA ROCCA, J.D. Catálogo *La invención de la Gloria, Alfonso V y los Tapices de Pastran*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga; Fundación Carlos de Amberes, 2010. Disponível na Web: <http://www.europanostra.org/projects/65/consulta> [20/03/2011]

CABANA OUTEIRO, A. “Documentos arcebispos no Tombo H da Catedral de Santiago”: Gómez Manrique e Lopo de Mendoza En: *Cuadernos de estudios gallegos*. Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento, (2003), Tomo L, p.79-89.

CABRITA FERNANDES, M.T. “Pintura Mural em Portugal nos finais da Idade Média, princípios do Renascimento”. Artur Nobre de Gusmão (Dir.). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1984.

CABRITA FERNANDES, M.T., MOURA A. y SERRÃO, V. *As Pinturas Murais do Santuário de São Cucufate* (Vila de Frades/Vidigueira). Câmara Municipal da Vidigueira, Fundação Calouste Gulbenkian, Instituto Português do Património Cultural (contributos). Coimbra: Instituto de Arqueologia, Faculdade de Letras de Coimbra, 1989.

CABRITA, M.T. “As pinturas murais de Meijinhos”. En: *Oceanos, Tordesilhas, A partilha do Mundo*. GRAÇA MOURA, Vasco (Dir.) JOSÉ VIEGAS, Francisco (Edi.) nº18, Lisboa: 1994, p. 121-124.

_____. “Testemunhos de Pintura Mural no Culto Cisterciense”. En: *Actas del II Congreso Internacional sobre el Cister, En Galicia y Portugal*. Ourense: (1998), III, p. 1099-1105.

_____. “A Pintura Mural no Tema da Anunciação”. En: *OS REINOS IBÉRICOS NA IDADE MÉDIA*, Livro de Homenagem ao Professor Dr. Humberto Carlos Baquero Moreno. Porto: (2003), p. 1133-1140.

_____. “Pintura mural e o seu conhecimento”. En: *Actas, II Congresso Internacional de Historia da Arte*. Coimbra: Livraria Almedina, (2004), p. 695-706.

_____. “Alguns exemplos de afinidades estéticas em pinturas murais na Península Ibérica.” En: *La Península Ibérica entre el Mediterráneo y el Atlántico*. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M.; ROMERO-CAMACHO, I. M. (edi.). Sevilla-Cádiz: 2006, Diputación de Cádiz; Sociedad Española de Estudios Medievales, siglos XIII-XV, p. 625-633.

_____. “Por detrás de um retábulo Arte, Memória e Culto”. En: *Actas do III Congresso Internacional sobre el Cister, en Galicia y Portugal*. Zamora: Ediciones Monte Casino, (2006), Tomo I, p. 599-612.

_____. “Ermida de Santo António dos Açores”. En: *VII EIEM, Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Fortaleza: Premius Editora, (2009), p.563-569.

_____. “Sermões de Santo António. Do Gesto à Pintura”. En: *Actas III Congreso Internacional sobre El Franciscanismo En la Península Ibérica: El viaje de san Francisco por la Península Ibérica y su legado (1214-2014)*. Córdoba: (2010), 1, p. 285-299.

_____. “Um olhar sobre Padrões pictóricos, na Igreja do Mosteiro Santa Maria de Xunqueira de Espadañedo”. En: *Actas do VI Congresso Internacional sobre el Cister, En Galicia y Portugal*, GONZÁLEZ GARCIA, M.A. y ALBUQUERQUE CARREIRAS, J.L. (Org.) Braga-Oseira: (2009), p. 977-992.

CACHEDA BARREIRO, R.M. y PÉREZ LARRÁN, C. “Santuario de Nuestra Señora da Ponte (Arante-Ribadeo)”. En: *Estudios Mindonienses de la Diócesis de Mondoñedo-Ferrol*. Mondoñedo-Ferrol: (2002), p. 1119-1133.

CADAFAZ DE MATOS, M. “Para uma Antropologia (Cultural) da Música Popular, da Literatura Oral e da Crença Divina na Orla Marítima do Douro Litoral, do Minho e da Galicia”. En: *Actas do Colóquio «Santos Graça» de Etnografia Marítima*. Póvoa de Varzim: (1986), p.148-158.

_____. “*A Cidade de Silves num Itinerário naval do século XII por um cruzado anónimo*” Fac-simile da edição por João Baptista da Silva Lopes. Lisboa: Edições Távora Redonda, Câmara Municipal de Silves, 1999.

CAETANO, J. I. *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*. Lisboa Edições Aparição, (2001), Estudos de Património Cultural, nº1.

_____. “Motivos Decorativos de Estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal, Relações entre Pintura Mural e de cavalete”. Director: Vitor Serrão. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, Instituto de História da Arte, Lisboa, 2010. Disponível em Web: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/2829> [28/03/2011].

CAL PARDO, E. “La Catedral de la Asunción de Mondoñedo”. En: YZQUIERDO PERRÍN, R. (coord.): “*Las Catedrales de Galicia*. León: Edilesa, (2005), p. 210-212.

CARRERO SANTAMARÍA, E. “La Capilla de los Arzobispos, el Tesoro y la Torre de don Gómez Manrique En la Catedral de Santiago de Compostela”. En: *Anuario del*

Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.). Santiago de Compostela: IX-X. (1997-1998), p. 35-51.

CARRILLO LISTA, M.D.P. “Santa María de Melide” (A CORUÑA). En: *Ruta Cicloturística del Románico Internacional*. Pontevedra: Fundación Cultural Rutas del Románico, (2008), XXVI, p. 279-285.

CARTA DO PAPA JOÃO PAULO II AOS ARTISTAS, Lisboa: Edições Paulinas, 1999, Secretariado Geral do Episcopado.

CASIMIRO, L. A. “A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa, (1500-1550) Análise Geométrica, Iconográfica e significado Iconológico”, Director: Fausto Martins. Universidade do Porto, Porto, 2004. Disponível na Web: http://aleph.letras.up.pt/F/KFTYUMPRVV1P2MF3RTC9EVALFYJTJYCJDM248IUH D5IHFAK9FJ1-35357?func=full-set-set&set_number=914831&set_entry=000001&format=999 - [18/12/2010]

_____. Renascimento y Manierismo en el norte de Portugal. En: “*Pintura y Escultura*”. Vigo: Nova Galicia Edicións, (2006), p.167-207.

CASTILLO FONDEVILA, M.^a E. Murales de San Xoán do Sisto, el emperador Carlos V como modelo para diferentes personajes de las escenas de la Pasión representadas en los murales de San Xoán do Sisto. En: *Ruta Cicloturística del Románico Internacional*. Pontevedra: (2008), XXVI, p. 126-134.

CENDÓN FERNÁNDEZ, M. y BARRAL RIVADULLA, M.D. La palabra, el gesto y la imagen. Comportamiento y vida cotidiana de la nobleza bajomedieval gallega, Profano y Pagano en el Arte Gallego. En: *Semata, Ciências sociais e humanidades*. BERMEJO BARRERA, J.C. (dir.), CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M.A. y DÍEZ PLATAS, F. (coord.). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e intercâmbio Científico, 14, p. 363-406.

BERMEJO, E. *Las Edades del Hombre*, El Arte en la Iglesia de Castilla y Leon, Salamanca: 1988, p.155-156.

CHAMOSO LAMAS, M. “Santa Marina de Aguas Santas”. En: *Cuadernos de estudos gallegos*. Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento, (1955), Tomo X, p. 41-88.

_____. *Escultura Funeraria en Galicia, Orense, Pontevedra, Lugo, La Coruña, Santiago de Compostela*. Orense: Instituto de Estudos Orensanos “Padre Feijoo” de la Diputacion Provincial, 1979, p. 626-629.

_____. “Arte”. En: *Galicia*. Barcelona: (1982), V.

_____. “La influencia árabe en El Arte cristiano de Galicia, Compostela”. En: *Boletín de la Archicofradía del Glorioso Apóstol Santiago*. Santiago de Compostela: (1995), 34, p. 9-10.

CHARPENTIER, L. *Os misteriosos camiños de Compostela*. BLANCO PAZ, A. (trad.). Noia: Editorial Toxosoutos, Serie Keltia, 9, (2000), p. 187-191.

CHASTEL, A. *El gesto En el arte*, (1ª.ed. 2001). María Condor (trad.). Madrid: 2004.

COELHO, M.H. DA C. “O Arcebispo D. Gonçalo Pereira: Um querer, um agir”. En: *Actas do Congresso Internacional IX Centenário da dedicação da Sé de Braga*. Braga: Faculdade Teologia de Braga, I/II, (1990).

CORREIA, V. *A pintura a fresco em Portugal nos séculos XV e XVI: ensaio*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1921.

_____. *Pintores Portugueses, dos séculos XV e XVI*. Coimbra: 1928.

CORTES, F. R. *Arnaus-Manuel Arnao-Manuel Arnao Leytão (Pintores Quinhentistas do Norte de Portugal)*. Porto: 1959.

CRESPO PRIETO, R. “Las pinturas murales de la catedral de Mondoñedo”. En: *Estudios Mindonienses*. Mondoñedo-Ferrol: (1989), 5.p. 488-531.

- CUNHA, A. R. y ALVES, M.M.N. “Caminhos Transmontanos de Peregrinação a Compostela”. En: *Brigantia*. Bragança: Escola Tipográfica, (1991), XI, 3-4, p. 49-79.
- CUNHA, A. R. “A Travessia do Rio Douro na Peregrinação Compostelana”. En: *Brigantia*. Bragança: Escola Tipográfica, (1999), XIX, 1/2, p. 53-69.
- DELGADO GÓMEZ, J. “Las pinturas de la iglesia de Quinte (Lugo) (y II), la singularidad de estas pinturas.” En: *El Progreso*. Lugo: Grupo El Progreso,(3-II-1984).
 _____. “Importantes pinturas murales descubiertas en la iglesia románica de Santa Eulalia do Alto” (I). En: *El Progreso*. Lugo: Grupo El Progreso,(11-II-1989)(12-II-1989)(13-II-1989).
 _____. “La Iglesia de San Mamed de Torre (Taboada-Lugo), Un desconocido monumento Románico con rica historia rural”. En: *Boletín de Estudios del Seminario*. Santiago de Compostela: (1989), Año 11, 10, p. 43-55.
 _____. “La Pasión épica de Santa Catalina de Alejandría en dos relieves del Medioevo”. En: “*Porta da Aira*”. Orense: (1989), 2, p. 9-26.
 _____. “Las pinturas murales de la iglesia de Santa Eulalia de Quinte”. En: *Lucensia*. Lugo: (2010), 41, p. 339-348.
- DESWARTE, S. R. y CHORÃO, M.J.B. “O Ornato das Festas do Renascimento e das Entradas Triunfais. Uma Primeira Repercussão da *Leitura Nova*: A Entrada de Dona Joana em Lisboa em Dezembro de 1552”. En: *Leitura Nova de D. Manuel I*. Lisboa: Inapa, (1997), I/II, p.72-73.
- DEVRIKYAN, V. *The Last Supper*, From Armenian tradition to Leonardo, GAYANE A. (trad.). Yerevan: Gayane Poghosyan, 2008.
- DIAS, J. J. A. “No Quinto Centenário da *Vita Christi*, Os primeiros impressores alemães em Portugal”. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1995, p.44.
- DIAS, P. “*Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510. Aspectos Artísticos*, Instituto de História da Arte”. Coimbra: 1979, p. I-LXXIII.

_____. “La Piedra de Ançã, La Escultura de Coimbra y su diffusion en Galicia”. En: “*Do Tardo-Gótico ao Maneirismo, Galicia e Portugal.*” Carneiro Brito, A. y Fuentes Alende, X. (trad.). Corunã/Lisboa: Fundación Pedro Barrié de la Maza/Fundação Calouste Gulbenkian, (1995), p.349-357.

DOMÍNGUEZ PALLAS, D. y YZQUIERDO PEIRÒ, S. “Las pinturas murales de Santa María de Labrada”. En: *Estudios Mindonienses*. Santiago de Compostela: (2002), 18, p.1167-1211.

DOERNER, M. “*Los materiales de pintura y su empleo en el arte*”, 6ª edición, Barcelona: Reverte, 2001.

DUBY, G. “*Ano 1000 ANO 2000 no rasto dos nossos medos*”, Costa, Telma (trad.). Lisboa: Editorial Teorema, 1997.

DURERO “Obras Maestras de la Albertina”, Mantilla J. M. (edi.). PILAR BLANCO, R. (tradução de textos), MARIÑO, B. (tradução bibliografia e procedências). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005.

ECO, H. “*História da Beleza*”, Rocha, António Maia (trad.), Lorusso Ana Maria (coord.) Oeiras: Difel, 2004.

_____. “*História do Feio*”, ROCHA, A. M. (trad.), LORUSSO, Ana Maria (coord.) Algés: Difel, 2007.

EIJÁN LORENZO, S. “*Historia de Ribadavia y sus alrededores*”. Madrid: Est. Tip. de San Bernardo, 1920. Lugo: Editora Técnica Alvarelos, 1920.

FARIÑA BUSTO, F. “*Santa Marina de Augas Santas*”. Ourense: 2002, Fundacion Caixa Galicia, Grupo Marcelo Macías.

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. “El lenguaje pictórico mariano de la capilla mayor de la catedral de Mondoñedo”. En: *Adaxe*. Santiago de Compostela: (1991), *Adaxe - Revista de Estudios e Experiencias Educativas*, 7.

_____. “La iglesia de Nuestra Señora de las Angustias de Abajo”. En: *El Hospital Real de Santiago de Compostela y la Hospitalidad en el Camino de Peregrinación*. Santiago de Compostela: 2004, Xunta de Galicia.

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. y MONTERROSO MONTERO, J. M. “Institutio regia, institutio pontificia”. Las pinturas de la Capilla General de Animas de Santiago de Compostela. Un programa iconográfico de carácter institucional En: *Semata*. Santiago de Compostela: (2004), Universidade de Santiago de Compostela, 15, p. 489-544.

FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los Santos*. Barcelona: Omega, 1950, 1ªedi.

FERREIRA DE ALMEIDA, C. A. *Vias Medievais Entre - Douro-e-Minho*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 1968, CD. DI308.

_____. “Os Caminhos e a Assistência no Norte de Portugal, A pobreza e a assistência aos pobres na Península Ibérica durante a Idade Média”. En: *Actas das 1ªJornadas Luso-Espanholas de História Medieval*. Lisboa: (1973), 1.

_____. *A Anunciação na Arte Medieval em Portugal*. Porto: Estudo Iconográfico, Instituto de História de Arte, 1983.

FERREIRA PRIEGUE, E. Os camiños xacobeos, en *Camiños portugueses de peregrinación a Santiago: tramos galegos*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura; Comunidade de Traballo Galicia-Norte de Portugal, D.L. 1993, p. 269-278.

_____. *Ciudades y villas portuárias del Atlántico*. Espanha: Instituto de Estudios Riojanos, 2005.

FILGUEIRA VALVERDE, J. “La Iconografía de Santiago y el Grabado Compostelano”. En: *O gravado en Galicia. O gravado Compostelán*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, colección, Bibliofilia de Galicia, (1995), 7, 1ª edi., p. 61-78.

FINALDI, G. Y GARRIDO, C. *El Trazo Oculto, dibujos subyacentes En pinturas de los siglos XV y XVI*. Madrid: Museu Nacional do Prado, 2006.

FONTOIRA SURÍS, R. *Inventario de la riqueza monumental de la provincia de Pontevedra y el camino de Santiago*. Vigo: Diputación Provincial de Pontevedra, Servicio de Publicaciones, 2001.

_____. “Por las rutas del Romanico”. En: *Ruta Cicloturística del Románico*. Pontevedra: Fundación Cultural Rutas del Románico, (2007), XXV, p. 47-89.

_____. “Por las rutas del Romanico”. En: *Ruta Cicloturística del Románico*. Pontevedra: Fundación Cultural Rutas del Románico, 2009, XXVII, p. 51-81.

_____. *Riqueza Monumental de la Provincia de Pontevedra y el Camino de Santiago Prerrománico y Románico*. Vigo: Diputación de Pontevedra, 2010.

_____. *Patrimonio monumental religioso en la provincia de Pontevedra y el camino de Santiago del Gótico al Neoclásico*. Vigo: Diputación de Pontevedra, (2010), II.

FRAGUAS, A. F. “Galicia: A Terras e o Mar”. En: *História de Galicia I*. Barcelona: Cupsa Editorial, Editorial Planeta, S.A. (1980), p. 333-336.

GALINDO ROMEO, D. P. *Tui en la baja Edad Media*. Zaragoza: Estudios de Historia Eclesiástica Española, 1923, Siglos XII-XV.

GÁLLEGO, J. *Visión y símbolos En la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: 1991.

GAMA BARROS. *História da Administração Pública em Portugal nos Séculos XII a XV*. Lisboa: Sá da Costa, 2ªed., 1950.

GARCIA DE LA BORBOLLA, A. “El papel de los monasterios en las peregrinaciones hispanas medievales: cultos locales y tráfico de reliquias, Monasterios y peregrinaciones en la España medieval”. En: *Actas del XVIII Seminario sobre Historia del monacato*, García de Cortázar y Ramón Teja (coord), 1ª edi. Palencia: Aguilar de Campo, (2004), p. 61-62.

GARCIA IGLESIAS, J. M. *La Pintura en Galicia durante la Edad Moderna: El siglo XVI*. [Resumen de la memoria presentada para la obtención del grado de Doctor]. Santiago de Compostela: Servicio de Mecanización de la Universidad de Santiago de Compostela, 1979.

_____. “Contribución al estudio artístico de la Catedral de Santiago en el siglo XVI: La pintura”. En: *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Padre Sarmiento, (1980), Tomo XXXI, 93-94-95, p. 271-292.

_____. *El mapa de los Beatos en la pintura mural románica de San Pedro de Rocas (Ourense)*. Léon: Archivos leoneses, 1981, p.73-88.

_____. “El Juicio Final en la pintura gallega gótica y renascentista”. En: *Compostellanum*. XXVI,1-4, (1981), p.135-171.

_____. “La Iglesia de San Martín de Mondoñedo, consideraciones sobre sus Pinturas Murales”. En: *Actas do primeiro coloquio Ourense 1981*. Ourense: Boletín Auriense, (1981), anexo 6, p. 191-208.

_____. “La Edad Media, en AA. VV”. En: *Historia del Arte Gallego*. Madrid: 1982.

_____. “El claustro de Obispos de San Esteban de Ribas de Sil en el siglo XVI”. Separata de: *Boletín Auriense*., Ourense: XIII, 1983, p. 221-236.

_____. “Un capítulo perdido de la Pintura Brigantina: Los murales de Santa Maria de Pontellas”. En: *Anuario Brigantino*. A Coruña: Betanzos, 1983, 6, p.121- 132.

_____. “Hacia una caracterización de la iconografía jacobea en la Galicia del siglo XVI”. En: *Compostellanum*. Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Jacobeos, (1984), XXIX, 3-4, p. 355-374.

_____. “Consideraciones sobre la idea de la muerte en la pintura de Galicia en el siglo XVI”. En: *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Santiago De Compostela: Instituto de Estudos Galegos “Padre Sarmiento”, Fascículo 100, (1984-1985), Tomo XXXV, p. 395-417.

_____. “Pinturas inéditas en la Galicia del siglo XVI”. En: *Actas do III Colóquio Galaico-Minhoto*. Viana do Castelo: II, (1985), p. 631-641.

_____. “La pintura maneirista”. En: *Galicia*. Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1ª edi. (1986).

_____. “La Iglesia de San Martin de Mondoñedo. Consideraciones sobre sus pinturas murales”. En: “*Actas do primeiro coloquio Ourense 1981*”. Ourense: Boletín Avriense, (1986), 6, p. 191-201.

_____. “La actividad artística auriense en tiempos del Renacimiento”. En: *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*. Ourense: Grupo Francisco de Moure, 1, (1988), p. 9-19.

_____. “Las pinturas de Arante y el maestro de Mondoñedo (siglo XVI)”. En: *Estudios Mindonienses*, 4, (1988), p. 491-499.

_____. “Pinturas inéditas en la Galicia del siglo XVI”. En: *Cuadernos de Estudios Gallegos*. XXXVIII, 103, (1989), p. 233-250.

- _____. *Pinturas Murais de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989.
- _____. *A Catedral de Santiago e o Barroco*. Santiago de Compostela: COAG, 1990.
- _____. “Os Camiños galegos do Sur e a actividade artística a partir de 1500.” En: Camiños portugueses de peregrinación a Santiago: tramos galegos, 1993. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura; Comunidade de Traballo Galicia-Norte de Portugal, D.L. 1993, p. 311-319.
- _____. *La Catedral de Santiago de Compostela*. Laracha: 1993, p. 337.
- _____. *La Pintura, Francisco Rodríguez Iglesias, Galicia en la época del Renacimiento*. Coruña: Hércules de Ediciones, S.A., (1993), Tomo XII, p. 404-509.
- _____. *Porto-Santiago. A Espiritualidade e a peregrinação Jacobeias*. Porto: Xacobeo'99, Xunta de Galicia, 1999.
- _____. La Catedral de Santiago de Compostela (1516-1556). En: *El Reino de Galicia en la Época del Emperador Carlos V*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura Comunicación Social e Turismo, (2000), p. 671-691.
- _____. “Santiago de Compostela, Um Tempo Um Lugar” (catálogo) Calvo Domínguez, M. (coord.) Porto: 2001, p. 18-19.
- _____. “Espacios y Percepciones. María Magdalena en la Catedral de Santiago de Compostela”. En: *Quintana*. (2003), 2, p.41-56.
- _____. “La recepción de lo flamenco en Galicia. Del tardogótico al primer Renacimiento. Cornielles de Holanda”. En: GALANTE GÓMEZ, F.J., *Stella*

peregrinantium, la Virgen de Prima y su tiempo. Santiago de Compostela: Xacobeo (2004).

_____. *O Renascimento*. Vigo: 2006.

GARCIA ORO, J. *Os Camiños de Portugal a Santiago: Os homes, as igrexas, as coroas*. Santiago de Compostela: Xunta da Galicia, 1993, p. 237-251.

_____. *Galicia na Baixa Idade Media – Igrexa, senhorio e nobreza*. A Coruña: Editorial Toxosoutos, S. L., Serie Trivium, 1999.

_____. *Historia de la Iglesia, III: Edad Moderna*. Madrid: 2005.

GARCIA Y CONESA, O. *Guía práctica de la cal y el estuco*. 1ª ed. León: Editorial de los Oficios, 1998.

GARCIA VEGA, B. *El Grabado del Libro Español*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, (1984), siglos XV- XVI-XVII, I/ II.

GARRIDO, C. y FINALDI G. *El Trazo Oculto Dibujos Subyacentes En Pinturas de los Siglos XV y XVI*, Catálogo. Madrid: Ediciones, Aldeasa, Museo Nacional del Prado, 2006.

GIORGI, R. *Santos*. MUÑOZ DEL RIO, C. (trad.). Barcelona: 2002.

GOMES, SAUL ANTÓNIO. *Vésperas Batalhinas – Estudos de História e Arte*. Leiria: Edições Magno, Ideias e Informação, 1997, Coleção História e Arte n.º 1.

GÓMEZ RASCÓN, M. *La Catedral de León, Cristal y Fe*. León: 1998, p. 41-43.

GONÇALVES, F. “A Caldeira de Pero Botelho na Arte e na Tradição”. En: *Separata Douro-Litoral*. Porto: (1954), III-IV, 6ª série, p. 3-23.

GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. “La iconografía del Apóstol en Astorga”. En: *Compostellanum*. Santiago de Compostela: XXXIV, (1989), 3-4, p. 395-478.

_____. “Catedral de Ourense”. En: YZQUIERDO PERRÍN, R. (coord.), *Las Catedrais de Galicia*. León: 2005, p.171-203.

_____. “El Císter En Ourense”. En: *Ourense*. Ourense: Siglo XXI, (2009), Año 3, 17 , p. 88-91.

GONZALEZ REBOREDO, J. M. “Pinturas murales de Santalla de Mazoi”. En: *Boletín de la Comisión provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*. (1976), Tomo IX, 85-86, p. 304-306.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. y ROMERO-CAMACHO, I. M. La Península Ibérica entre el Mediterráneo y el Atlántico siglos XIII-XV. Sevilla-Cádiz: *Sociedad Española de Estudios Medievales*, 2006.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a. *Artistas grabadores en la edad del humanismo*. Pamplona: 1999.

GOY DIZ, A. “La Capilla de Doña Mencía de Andrade de la Catedral de Santiago”. En: *Compostellanum*. Santiago de Compostela: XXXVII, (1992), 3-4, p. 603-629.

_____. *O mosteiro de San Clodio de Leiro*. FARIÑA BUSTO, F. (director da colección). Ourense: 2005, Fundación Caixa Galicia, Serie: Guías do Património Cultural, 10.

GRABADOS ALEMANES. *Grabados Alemanes de la Biblioteca Nacional, (siglos XV-XVI)*. HUIDOBRO, Concha (Aut.); Díez CARRERA, Carmen y ROJAS, José María (Colab). Madrid: Prod. Editorial, S.E. Electa España S.A., Biblioteca Nacional Ministerio de Educación y Cultura, 1997.

GRAU LOBO, L. A. “Pinturas murales de la Edad Media en la Provincia de Zamora”. En: *Cadernos de Investigación*. Zamora: *Instituto de estudios Zamoranos*, (2001), 18.

GUERRA MOSQUERA, J. “Pinturas Murales de Nuestras Iglesias”. En: *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*. (1973), 79-80, IX, p. 95-102.

GUÍA DE LA ARCHIDIÓCESIS COMPOSTELANA. Santiago de Compostela: Oficina de Sociología y Estadística, Arzobispado de Santiago, Oficina de Sociología y Estadística, 2003.

GUÍA DE LA DIÓCESIS DE LUGO. Lugo: Caixa Galicia Obra Social, 2002.

HEINRICH W. PFEIFFER, S. J. *La Capilla Sixtina – Iconografía de una obra maestra*. CANTIERI, G. y HUGUET, D. (trad). Milán: Editoriale Jaca Book SpA, 2007.

IGLESIAS ALMEIDA, E. *Arte y Artistas en la antigua Diócesis de Tui*, ROSENDE VALDÉS, A. A. (prólogo) Tui: 1989, Imprenta Juvia, S. L.

_____. *Tráfico marítimo e fluvial nos portos do sur da provincia de Pontevedra (séculos XIII-XVII)*. Noia: Collección Anais, 2006, 2.

_____. *O antigo bispado de Tui en Portugal*. Noia: 2008, Serie Trivium, 27.

HERRERO CARRETERO, C. *Tapices de Isabel la Católica*, Mata González, C. J. De la(dir.). Madrid: Patrimônio Nacional, 2004.

IBÁÑEZ PÉREZ, A. C. “Virgem de la Merced con los Reyes Católicos”. En: *Testigos, Las Edades del Hombre*. Avila: Catedral de Avila, (2004), p. 409-410.

INTERVENCIÓNS NO PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO, ANO 1998. SICART GIMÉNEZ, D. Ángel (dir.). Santiago de Compostela: 2003, Xunta de Galicia.

INVENTARIO ARTÍSTICO de Lugo y su Provincia. (por Elías Valiña Sampedro y outros). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio Nacional de Información Artística Arqueológica y Etnológica, 6 volumes. 1975-1983.

JORDAN-GSCHWEND, A. “Imagens de Majestade: Retrato de Corte em Portugal, 1552-1571”. En: *Portugal e Flandres visões da Europa (1550-1680)*. Bruxelas: Fondation Europalia International, (1991), p.113-135.

JUNQUERA DE VEGA, P. y HERRERO CARRETERO, C. *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional*. Madrid: Editorial Património Nacional, (1986), I, Siglo XVI, p. 27-28.

- KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. FREITAS, Maria Helena (trad.) Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998, 3ª ed, p.77.
- KELKHEIM, R. *Policromia y Ornamentación*. Madrid: Aguilar editores, 2000.
- KRASIC, S. OP. “*El convento de Santo Domingo de Dubrovnik, perspectiva Histórico-Artística*”. Zambruno Pablo, O.P. (trad.). Zagreb: 2010, p. 51.
- KRUS, L. Y CALDEIRA, A. *8º Centenário do Nascimento de SANTO ANTÔNIO*. MATOSO, José (coord.). Lisboa: Edição do Clube do Coleccionador, CTT Correios, 1995.
- KYURKCHYAN, A. y HAWK KHATCHERIAN H. *Armenian ornamental art*. Yerevan: 2010.
- LAFUENTE FERRARI, E. *Iconografía Lusitana, Retratos Grabados de personajes Portugueses*. Madrid: Junta de Iconografía Nacional, 1941.
- LARA MARTÍNEZ, M. y LARA MARTÍNEZ, L. “Santa Elena y el hallazgo de la Cruz de Cristo”. En: *Comunicación y Hombre*. Madrid: (2007), 3, p. 39-50.
- LE GOFF, J. *Una Edad Media En Imágenes*. FONTSERÈ, Núria Petit (trad.), Barcelona: Paidós Iberica, 2009.
- LE MOS, A. “O livro de horas de D. Duarte e o Ms. Lat. 10538 (BNF, Paris): As ligações com o Ateliê do Mestre de Mazarine” En: *Revista de História da Arte*. Lisboa: Revista do Instituto de História da Arte, 2009, 7, p.79-93.
- LIVRO DE HORAS. Manuscrito. Biblioteca Nacional (Brasil), Igreja Católica - Livros de oração e devoção. Século XIV. Disponível na Web: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss_50_1_001.pdf [consulta: 04/02/2011]
- LÓPEZ, ATANASIO. *Viaje de San Francisco a España (1214)*. Madrid: AIA, 1914, 13-45, 257-289 y 433-469.

LOPEZ FERREIRO, A. *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: 1909.

_____. *Galicia en el ultimo tercio del siglo XV*. Santiago de Compostela: Editorial Compostela, 1968, 3ª Edición.

MACEDO, F.P. Olivier de Gand “*No Tempo das Feitorias*”. En: *A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Arte Antiga, 1992, II, p. 100-102.

MADDEN F.T. *Historia de las Cruzadas*, GONZÁLEZ BATLLE, J. (trad.) Rodríguez Fischer, C. (coord.) Barcelona: Blume, 2005, 1ª ed., p. 82.

MÂLE, E. *L'Art Religieux du XIII Siècle en France*. p. 385.

MARKL, L. D. *Retrato de D. João I, Mestre desconhecido*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga Lisboa, As Grandes Coleções, 1999, p.104.

_____. “Vasco Fernandes e a gravura do seu tempo”. En: *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, (1992), p. 261-278.

_____. “Mestre Desconhecido-Inferno”. En: *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, (1992), p. 394-395.

MARQUES, JOSÉ. *Relações económicas do norte de Portugal com o reino de Castela, no século XV*. Braga: 1978.

_____. “O Culto de S. Tiago no Norte de Portugal”. En: *Lusitânia Sacra*. Lisboa: (1992), II Série, IV, p. 99-148.

_____. “D. Afonso IV e as jurisdições senhoriais Galaico-Leonesas no Norte de Portugal”. En: *Brigantia*. Bragança: Escola Tipográfica, (1992), XII, 4, p.175-196.

_____. “O Culto de S. Tiago em Portugal e no antigo Ultramar Português”. En: *Caminhos Portugueses de Peregrinação a Santiago*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Itinerários Portugueses, (1995), p. 287-313.

MARTIM ALBUQUERQUE y ABREU LIMA, J. P. *A Genealogia do Infante Dom Fernando de Portugal*, HOLANDA, António de, BENING, Simão, Fac-simile do M.S. da British Library - ADD. 12.531. Porto; Lisboa: Banco Borges & Irmão, 1984, p. 27-28.

MARTÍN ABAD, J. *La Imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, introducción a la "Tipobibliografía Española" por Simón Diaz, José. Madrid: (Arco/Libros) 1991, p. 70-71.

MARTINS MÁRIO, S. J. *Peregrinações e Livros de Milagres na nossa Idade Média* (2ªEd.). Lisboa: Brotéria, 1957.

MAHÉ, J. P. “Sur les chemins de Saint Jacques”, série *Le Monde de la Bible*. Paris: 2007, p. 54-59.

MONTERROSO MONTERO, J. M. “Apuntes sobre las Pinturas Murales de la Iglesia de Sancti-Spiritus de Melide”. En: *Boletín do Centro de Estudos Melidenses*. Santiago de Compostela: Museo da Terra de Melide, 6, (1991), p. 21-40.

_____. “San Vicente de Os Vilares: nuevas pinturas de un antiguo maestro, siglo XVI”, En: *Estudios mindonienses*. Mondoñedo-Ferrol: (1992), 8, p. 457-469.

_____. “Pinturas murais e restauración: Aproximación Histórico-Artística a algúns dos conxuntos restaurados nos últimos anos”. En: *Os profesionais da Historia ante o Patrimonio Cultural: liñas metodolóxicas*, FONTELA SAN JUAN, C. (coord.). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996, p. 213-232.

_____. “El Maestro de Sixto. (Un ejemplo de la presencia de pintores portugueses en Galicia durante el siglo XVI)”. En: *Actas del*

Encontro sobre as transformações na sociedade portuguesa 1480-1570. Lisboa, (1996), p. 1-31.

_____. “Las Pinturas murales de Santa Cristina de Ribas de Sil, un conjunto del siglo XVI”. En: *Ruta Cicloturística del Románico*. Pontevedra, (1996), p. 147-150.

_____. “Proyecto para la conservación y restauración de la pintura mural de la capilla de la Azucena”. La Coruña: Catedral de Santiago de Compostela, *Arteca, conservación y restauración S. L.*, 1998.

_____. “Las artes figurativas en los monasteriales cistercienses gallegos durante la Edad Moderna”. En: *Arte del Cister En Galicia y Portugal*. Rodrigues, J.; Valle Pérez, X. C. (coord.). A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza/Fundação Calouste Gulbenkian, (1998), p. 376-431.

_____. *Las artes figurativas en Galicia durante el reinado de Carlos V, El Reino de Galicia en la Época del Emperador Carlos V*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, (2000), p. 733-764.

_____. *Pinturas Murales Monasterio de Santa María de Oseira*, PLATERO, J. (coord). Salamanca: Diputación de Ourense, 2000, 1ªedi.

_____. “Devoción y educación: La pintura al servicio del dogma en Galicia durante el siglo XVI: (la Capilla de San Pedro de la Catedral de Santiago de Compostela)”. En: *Propaganda e Poder, Congresso Peninsular de História da Arte*. Lisboa: Edições Colibri, (2001), 27, p. 225-257.

_____. “Cultura Simbólica y Monacato. Lenguaje Alegórico y Retórica de la iglesia militante Benedictina”. En: *Quintana*. Santiago de Compostela: Revista do Departamento de História de Arte, Universidade de Santiago de Compostela, (2003), 2, p. 185-210.

_____. “Santiago de Compostela, ciudad universal. La construcción de unas señas de identidad propias” En: *Luces de peregrinación: Xacobeo 2004*. Galicia: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, p. 133-149.

_____. “Tramas y recursos compositivos: nuevos datos para la apreciación de “La lamentación sobre Cristo muerto” de la Catedral de Santiago de Compostela”. En: *Ruta Cicloturística del Románico-Internacional*. Pontevedra: (2005), p. 202-215.

_____. “Entre el dogma y la devoción. Pintura, literatura sacra y vida conventual franciscana”. En: *Quintana*. Santiago de Compostela: Revista do Departamento de História de Arte, Universidade de Santiago de Compostela, 4, (2005), p. 165-182.

_____. “Renacimiento en Galicia”. En: *Arte e Cultura de Galicia e norte de Portugal*. Vigo: Nova Galicia Edicions, (2006), p.124-164.

MONTERROSO MONTERO, J. M. y FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. A *PINTURA MURAL NAS CATEDRAIS GALEGAS*. Santiago de Compostela: Tórculo Edicións, 2006, 1ªedi.

MONTERROSO MONTERO, J. M. RELIQUIAS. “Entre la devoción y el rito. Análisis preliminar de los valores plásticos de los Santos Catacumbales. San Clemente Mártir en Tui”. En: *Ruta Cicloturística del Romanico Internacional*. Pontevedra: (2009), p. 159-163.

MOURE PENA, T.C. “Monasterios y Arte. Arquitectura y Escultura Monumental en el Templo Benedictino de San Xulian de Lobios”. En: *Ruta Cicloturística del Románico*. Pontevedra: Fundación Rutas del Románico, (2007), XXV, p.197-207.

MOREIRA FREIRE, J. *Un problème d' Art, L'ÉCOLE PORTUGAISE, Créatrice des grandes écoles*, 2ª ed. Lisboa: 1898, p. 136.

- MOURINHO, A. Rodrigues. *Arquitectura Religiosa da Diocese de Miranda do Douro-Bragança*, 1ªed. Sendim: Câmara Municipal de Miranda do Douro, 1995.
- NIETO, B. *La Asuncion de la Virgen En el Arte*. Madrid: 1950.
- NOVOA PORTELA, F. *Los caminos de la mar a Santiago de Compostela*. Madrid: Ministerio da Defensa, 2010.
- NOVO CAZÓN, J. L. *El Priorato Santiaguista de Vilar de Donas en la Edad Media*. La Coruña: Fundacion Pedro Barrie de La Maza Conde de Fenosa, 1986, p. 184-188.
- OBISPADO DE TUI-VIGO. *Guía de la Iglesia Diocesana de Tui-Vigo*. Vigo: 2000.
- ODRIOZOLA, A. “Los Libros Liturgicos Impresos para La Diocesis Compostelana (siglo XV)”. En: *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Santiago De Compostela: Instituto de Estudos Galegos “Padre Sarmiento”, (1976-1977), Fascículos 90-91-92, Tomo XXX, p.89-107.
- OLIVEIRA MARQUES, A.H. *A Sociedade Medieval Portuguesa*, 4ªed. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1981, p. 26-27.
- _____. *Portugal na Crise dos Séculos XIV e XV*. SERRÃO, J.;
_____. (dir.), 1ªedi. Lisboa: Presença, 1987, p. 356.
- _____. *Breve História de Portugal*, 7ª ed. Lisboa: Presença, 2009.
- ONIAN JOHN. *Atlas Mundial del Arte*. CANO CAMARASA, R. (trad.). Barcelona: BLUME, 2005, p. 107-113.
- PACHECO, F. *Arte de La Pintura*. CORREA. A. B. (Dir.). Madrid: Ediciones Cátedra, S.A, 1990.
- PAMPLONA, F. *Dicionário de Pintores e Escultores, Portugueses ou que trabalharam em Portugal*, 2ªedi. Barcelos: Civilização, 1988, Vol. IV, p.178.

PANERA CUEVAS, F. J.; YAGÜE HOYAL, P.; PARRA CREGO, E. *La Restauración del Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000.

PANOFSKY, E. *Peinture et Dévotion en Europe du Nord, À La Fin Du Moyen Âge*. Paris: 1997, p. 13- 24.

_____. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. NEVES P. (trad.) 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes Edit., 2000.

PAREJA LÓPEZ, J. “La Pintura Sevillana de los siglos XIII al XV”. En: AA. VV. *San Isidoro del Campo, Fortaleza de la Espiritualidade y Santuario del poder, Santiponce*. Sevilha: 2002, p. 59-69.

PARENTE, J. *A Igreja Matriz de Vila Marim, Vila Real e seu restauro*. Vila Real: 1996.

_____. *Roteiro Arqueológico e Artístico do Concelho de Vila Real*. Vila Real: 1999.

PEGERTO SAAVEDRA. “Los Señoríos de las Grandes órdenes Monásticas”. En: *La Galicia Moderna: Una Visión Global, Historia y Modernidade, Estudios En homenaje al profesor M.Pérez García*. Vigo: Universidade de Vigo, 2009, p. 277-305.

PEREIRA, Fernando A.B. “Imagens e Histórias de Devoção, Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)”. Director: José Fernandes Pereira. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2001.

PERES, D. (Dir.) *História de Portugal*. Barcelos: Portucalense Editora, V, 1933, p.9-15.

PÉREZ COSTANTI, P. *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago: Imp., Lib. y Enc. del Seminario C. Central, 1930.

PÉREZ DOLZ, F. *Iniciación a la Técnica de la Pintura*. Barcelona: 1947.

- PÉREZ LÓPEZ, S.L. *La Iglesia En la Galicia Bajomedieval (1215-1563)*. Santiago de Compostela: Gráficas Lopes, 2003.
- PIERRE MAHÉ, J. “Sur Les chemins de Saint Jacques”. En: *Le monde de la Bible, hors-série*. Paris: Printemps, 2007, p. 54-59.
- PINHO LEAL, A. S. A. B. *Portugal Antigo e Moderno – Dicionario*. V, VI, Lisboa, 1875, p. 668-670.
- PINTO REMA, H. “Implantación del Franciscanismo en Portugal”. En: *El Franciscanismo en la Península Ibérica - Balance y Perspectivas, I Congreso Internacional*. Barcelona, 2005, p. 213-234.
- PORFÍRIO, J. L. *Pintura Portuguesa*, Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa: 1991, p. 40-43.
- PORTILLO MUÑOZ, J.L. *La ilustración gráfica de los incunables sevillanos (1470-1500)*. Sevilla: 1980, p. 87-88.
- PRECEDO LAFUENTE, M. J. “El sentido de la Peregrinación ayer y hoy”. En: *La Catedral de Santiago de Compostela*, coord. José Raúl Seoane Prieto, José Manuel García Iglesias. A Coruña: Xuntanza Editorial, (1993), p.79-136.
- PRESEDO GARAZO, A. “Las casas nobles gallegas y su relación con los monasterios de la dioceis de Santiago de Compostela en la temprana edad moderna (1454-1556)”. En: *Galicia Monástica – Estudos en lembranza da profesora María José Portela Silva*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Xeografía e Historia, (2009), p. 227-243.
- QUENTAL, ANTERO de. *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*. Ribeiro J.A. (coor) 2ª (ed.). Lisboa: Ulmeiro, 1971.
- RAMÓN J. Y FERNÁNDEZ, O. “Santa Marina de Esposende”. En: *Boletín del seminario de estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid: (1941-1942), XXVIII a XXX, p.1-11.

RAMOS RUBIO, J.A. “Imaginería Románica en Trujillo”. En: “*Ruta Cicloturística del Románico*”. Pontevedra: Fundación Cultural Rutas del Románico, (2011), XXIX, p.181-191.

RAPP, F. “*La Iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*”. Barcelona: 1973.

REAL, M. L. “O Projecto da Catedral de Braga, nos finais do século XI, e as origens do românico português”. En: *Actas do Congresso Internacional do IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga*. Braga: Universidade Católica Portuguesa/Faculdade de Teologia, Braga, (1990), I, p. 435-489.

RÉAU, L. *Iconographie de L' Art Chrétien: Iconographie des Saints*. Paris: Tomo I/III, 1959.

_____. *Iconografia del arte Cristiano*. Alcoba, D. (trad.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, Tomo 1, 2, 2ª ed.

REIS-SANTOS, L. *Estudos de Pintura Antiga*. Lisboa: 1943.

_____. *Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu do Século XVI*. Lisboa: Edições do Autor, 1946.

_____. *Eduardo, O Português*. Lisboa: Artis, Nova Colecção de Arte Portuguesa, 22, 1966.

RESPALDIZA LAMAS, P.J. “La pintura mural”. En: AA. VV. *San Isidoro del Campo*, (1301-2002), Fortaleza de la Espiritualidade y Santuario del poder. Sevilla: Junta de Andalucía, Santiponce, 2002, p.71-115.

RIBEIRO DA CUNHA, A.M. “*A Travessia do Rio Douro na Peregrinação Compostelana*”. AFONSO, B. (dir.), Assembleia Distrital (edi.). En: *Brigantia*. Bragança: Escola Tipográfica, (1999). XIX, 1/2, p. 53-69.

RIBEIRO DA CUNHA, A.M y NEVES ALVES, M.M. *Caminhos Transmontanos de Peregrinação a Compostela*, AFONSO, B. (dir.), Assembleia Distrital (edi.). En: *Brigantia*. Bragança: Escola Tipográfica, XI, 3-4, (1999), p. 49-80.

ROCHA, M. I. F. *Nossa Senhora do Norte nos Caminhos de Santiago*. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais, 1988.

RODRIGUES, D. *Grão Vasco. Pintura Portuguesa del Renacimiento c. 1500-1540*, (Catálogo de la exposición). Salamanca: Consorcio Salamanca, 1ª edição, Museu Grão Vasco, 2002.

RODRÍGUEZ-PICAVEA, E. *Los Monjes Guerreros En Los Reinos Hispánicos*. Madrid: La esfera de los libros, 2008, p. 289.

ROQUE, M.C. “*As pestes medievais europeias e o Regimento proveytoso contra ha pestenença Lisboa, Valentim Fernandes [1495-1496]: tentativa de interpretação à luz dos conhecimentos pestológicos actuais.*”. Paris: Fundação Caloute Gulbenkian, 1979.

_____. “A “Peste Grande” de 1569 em Lisboa”. En: *Anais da Academia Portuguesa de História*. 28, (1982), p. 73-90.

ROSAS, Lúcia M. C. “Románico y Gótico en el norte de Portugal”. En: *Arte e Cultura de Galicia e norte de Portugal*. Vigo: 2006, p. 84-124.

RUOL, I. *I Pittori del Rinascimento a Sanseverino, Celebrazioni del quinto centenario della morte di Lorenzo de Alessandro (1445-1501)*. Milano: 2001.

SÁ BRAVO, H. de. *Monasterios de Galicia*. León: Everest, Guias Everest, 1995. p.144-150.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. “Las artes figurativas en los monasterios cistercienses medievales gallegos”. En: *Arte del Císter en Galicia y Portugal*. La Coruña: (1998), p. 99-139.

_____. “La Fortuna Sevillana del Códice Florentino de las Cantigas: Tumbas, Textos e Imágenes”. En: *Quintana*, Revista do Departamento de Historia da Arte. Santiago de Compostela: (2002), 1, p. 257-273.

_____. “Sepulcro de Obispo Desconhecido: Sepulcro del Obispo Don Gonzalo de Novoa (1331)?”. En: *Camino de Paz. Manenobiscum Domine. Catálogo de la exposición*. Ourense: Xunta de Galicia, (2005), p. 163-166.

_____. “Románico y Gótico en Galicia”. En: *Pintura y Escultura en Galicia*. Vigo: (2006), Tomo I, p. 44-81.

SANTA MARINA, J. M. *Las Cien Mejores Obras de La Pintura Española*. JUNOY, J. M. (dir.). Barcelona: Ediciones Selectas, 1939-1940, 1ª edi.

SÃO PAYO, L.M.V. “A Família de D. Pedro de Castro Protonotário Apostólico e Abade de Mouçós”. En: *Estudos Transmontanos e Durienses*. Vila Real: ADVR – Arquivo Distrital de Vila Real, (1999), 8, p. 31-66.

SAUCKEN, C.P. “Vida y Significado del Peregrinaje a Santiago”. En: *Santiago La Europa del Peregrinaje*. SAUCKEN, Paulo Caucci Von (dir. e edi.) CANTIERI, G. (trad.). Barcelona: Lunwerg Editores, p. 91-113.

SERRÃO, V. “Confluência e confronto de correntes estéticas na pintura do Renascimento Português, 1510-48”. En: *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, (1992), p. 233-260.

_____. “A Pintura do Renascimento e do Maneirismo no Noroeste Português”. En: “*Do Tardo-Gótico ao Maneirismo*”. Galicia e Portugal. Lisboa: Fundación Pedro Barrié de la Maza/Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 255-302.

_____. “*André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galicia*”. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

_____. “Sobre a iconografia da Mater Omnium: a pintura de intuitos assistenciais nas Misericórdias durante o século XVI”. En: *Oceanos*. Lisboa: Comissão

para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 35, (Julho/Setembro-1998), p.134-144.

SICART GIMÉNEZ, A. “Consideraciones en torno a las pinturas murales del Monasterio de San Salvador de Vilar de Donas” (Lugo). En: *Actas do primeiro Coloquio Ourense*. Ourense: (1981), Boletín Auriense, anexo 6, p. 179-186.

_____. “La iconografía de Santiago ecuestre En la Edad Media”. En: *Compostellanum*. Santiago de Compostela: 1982, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Jacobeos, XXVII, 1-2.

_____. “Galicia e os camiños de Portugal. Un itinerario dende o pasado e mirando ó futuro”. En: *Camiños portugueses de peregrinación a Santiago: tramos galegos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Comunidade de Traballo Galicia-Norte de Portugal, D.L., (1993), p. 269-278.

SILLOS, S. D. “*Vida e Martírio de S. Torcato*”. Guimarães: 1998.

SILVA MAROTO, P. “*GUIA-Pintura Flamenca de los siglos XV y XVI, museo del Prado*”. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.

_____. “Misa de San Gregorio”. En: *KYRIOS, Las Edades del Hombre*. Catedral de Ciudad Rodrigo, Salamanca: Diputación de Salamanca, (2006), p. 251-252.

SOUSA VITERBO, F. M. “*Dicionário Histórico e Documental de Arquitectos e Construtores Portugueses ou ao Serviço de Portugal*”. Lisboa: Imprensa Nacional, 1899-1922.

_____. “*Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal.*”. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1903.

STEMP, R. “*A Linguagem secreta do Renascimento*”. Lisboa: Editorial Estampa, 2007.

STRAUSS, W.L. The Illustrated Bartsch, German Book Illustration, before 1500, (part I: Anonymous Artists 1457-1475). New York: 1981.

_____. The Illustrated Bartsch, German Book Illustration, before 1500, (part II: Anonymous Artists 1476-1477). New York: 1981.

SUÁREZ-FERRÍN, A. P. “La Pasión y el Juicio Final En los murales de Santa María de Mañón”. En: *Anuario Brigantino*. Betanzos: 2000, nº 23, p. 379- 422. ISSN: 1130-7625

_____. “La iconografía medieval en los murales gallegos de los siglos XIV, XV y XVI”. En: *Anuario Brigantino* Betanzos: 2005, 28, p. 303-350.

_____. “Las pinturas murales de la Clastra Nova. Pasión y Redención”. En: *Camino de Paz. Manenobiscum Domine*. Catálogo de la exposición. Ourense: Xunta de Galicia, 2005, p. 141-157.

TAMRAZIAN, H. *La Miniature Armenienne*. Catalogue des manuscrits. Nairi, D. (trad.). Erevan: Collection du Maténadaran, 1987.

THOMAZ F.R. Luís Filipe: *De Ceuta a Timor*, 2ª edição. Algés: Difel, 1998.

TORRES LUNA, M.P. de y PAZO LABRADOR, A. *Parroquias y Arciprestazgos de Galicia*. Santiago de Compostela: Monografías da Universidade de Santiago, n.º 183, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico Campus Universitario, 1994.

TRAPERO PARDO, J. “Pinturas murales En la igreja de Marza”. En: *Boletín de la Comisión provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*. Lugo: (1964), Tomo VII, 61-62, p. 221-224.

_____. “Pintura mural”. En: *Cuadernos de Arte Gallego*. Vigo:10, (1965).

VALLE PÉREZ, J. C. “A Arte Tardogótica Galega e Portugal. Algunhas Consideracións”. En: *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo, Galicia e Portugal*. Carneiro

Brito, A.y Fuentes Alende, X. (trad.). Coruña/Lisboa: Fundación Pedro Barrié de la Maza/Fundação Calouste Gulbenkian, (1995), p. 50-72.

VAN CLEAVE, C. *Dessins italiens de la Renaissance*, The British Museum Press. Paris: 2007.

VASARI, G. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tempos (Antología)*, MÉNDEZ BAIGES, M.T., MONTIJANO GARCÍA, J.M. (Estudio, selección e trad.). Madrid: Editorial Tecnos, S.A., 1998.

VASCONCELLOS, J. *Pintura Portuguesa, nos séculos XV-XVI*. Coimbra: 1929.

VÁZQUEZ CASTRO, J. “A Falta de Torres, Buenos son Campanarios. Las desaparecidas Torres del Ángel y del Gallo en la Catedral de Santiago de Compostela”. En: *Quintana*. Santiago de Compostela: (2007), 6, p. 245-266.

VÁSQUEZ SACO, F. “Iglesias románicas de la provincia de Lugo” Iglesia parroquial de San Cipriano de Pol”. En: *Boletín de la Comisión de Monumentos de Lugo*. Lugo: (1949), Tomo III, 31-32, p. 303-305.

_____. “Iglesias románicas de la provincia de Lugo” - Iglesia parroquial de San Esteban de Chouzán. En: *Boletín de la Comisión de Monumentos de Lugo*. Lugo: Tomo IV, 36, (1952), p. 276-283.

VELASCO SÁNCHEZ, S. y SENENT DÍEZ, P. "La Iglesia de San Esteban de Masegoso en el Municipio de Pozalmuro. Soria". En: *Revista de Soria*. Soria: Inverno (2006-2007), 2ª Época, 55, p. 17-34.

VIEIRA BRAGA, Alberto. *Influência de S. Tiago da Galicia em Portugal*. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento, 1933.

VILA JATO, M. D. GARCÍA IGLESIAS, J.M. “Galicia na época do Renacimiento”. En: *Galicia, Arte*. A Coruña: XII, 1993.

VILA JATO, M. D. “El Primer Renacimiento Galaico-Portugués”. En: *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo, Galicia e Portugal*. Fundación Pedro Barrié de la Maza/Fundação Calouste Gulbenkian, (1995), p. 375-381.

VILLAAMIL Y CASTRO, J. “Algunas notas acerca de las representaciones de gaiteros en los monumentos de Galicia”. En: *Galicia Histórica*. I, (1901), p. 33-35.

_____. *La Catedral de Santiago*. Madrid: 1909.

VILÀ VALENTÍ, J. *La Península Ibérica*. Barcelona: 1983.

VILLACORTA BAÑOS, A. D. *Sebastião, rei de Portugal*. OLIVEIRA, Vitor (trad.). 1ªedi. Lisboa: Esfera dos livros, 2008.

VITERBO, F. M. de S. “*Dicionário Histórico e Documental de Arquitectos e Construtores Portugueses ou ao Serviço de Portugal*”, 3 vols. Lisboa: 1899-1922.

_____. “*Notícia de alguns Pintores Portugueses e de outros que sendo Estrangeiros exerceram a sua Arte em Portugal*, (Memoria apresentada à Academia Real das Sciencias de Lisboa)”. Lisboa: 1903.

WALTHER, I.F. y WOLF N. *Obras maestras de la iluminación: Os Manuscritos más bellos del Mundo desde el año 400 Al 1600: Codices Ilustres*. Köln: Taschen Benedikt, 2005.

YZQUIERDO PERRÍN, R. La decoración de estrellas de ocho puntas en el arte medieval galego. Tuy: Museo y Archivo Histórico Diocesano, 4, 1986, p. 137-67.

_____. “El Rio Miño via de difusion artistica: de Portomarin a os Peares”. En: *Abrente*. La Coruña: 26, (1994).

_____. *De Arte et Architectura, San Martin de Mondoñedo*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo, Servicio de Publicaciones, 1994, p. 59-61.

_____. “Arte Medieval I”. En: *Galicia-Arte*. La Coruña: 1995.

_____. *Catedral de Mondoñedo*. La Coruña: Universidade da Coruña, 1995, p.15-24.

YZQUIERDO PERRÍN, R y C. MANSO PORTO, “Arte Medieval II”. En: *Galicia-Arte*. La Coruña, (1996).

YZQUIERDO PERRÍN, R. “Santa María de Sar”. En: *II Semana Mariana en Compostela*. Santiago de Compostela: Real e Ilustre Cofradía Numeraria del Rosario, (1996), p. 86.

_____. “Reflexiones sobre el arte románico de Galicia y Portugal”. En: *O Camiño Português*. Leira López, J. (Dir.). La Coruña: Universidade de A Coruña, (1999), p.43-76.

_____. *Guía de Santiago de Compostela*. León: Guías (Edilesa), 2000.

_____. “San Esteban de Ribas de Miño en la historia y el arte medieval de Galicia”, Circular polo Saviñao, II. Saviñao: 2003, p. 107-126.

_____. “Os hospitais do Camiño. A asistencia ao peregrino nos Camiños de Santiago”. En: *O Hospital Real de santiago de compostela e A Hospitalidade no camiño de Peregrinación*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, 2004.

_____. “Las Primeras Catedrales de Mondoñedo”. En: YZQUIERDO PERRÍN, R. (coord.): *Las Catedrales de Galicia*. León: Edilesa, (2005), p.17-43.

_____. “Catedral de santiago de Compostela”. En: YZQUIERDO PERRÍN, R. (coord.): *Las Catedrales de Galicia*. León: Edilesa, (2005). p. 59-103.

_____. “Historiografía e iconografía del Apostol Santiago: vita, translatio e inventio”. En: *Ruta Cicloturística del Románico Internacional*. Pontevedra: (2008), XXVI, p. 167-172.

_____. “Iconografías Hispanas del Apóstol Santiago”. En: *Ruta Cicloturística del Románico Internacional*. Pontevedra: (2009), XXVI p. 212-21.

ZÖLLNER, F. *Leonardo da Vinci, Obra completa de Pintura e Desenho, (1452-1519)*.

BOLEO, M. R. P. (trad). Köln: 2004, Taschen.

Consulta de Paroquias e Arciprestazgos Galicia

[http://diocesisdelugo.org/pruebas/index.php?option=com_content&task=view&id=543
&Itemid=209](http://diocesisdelugo.org/pruebas/index.php?option=com_content&task=view&id=543&Itemid=209)

[http://www.revistadearte.com/2012/06/28/el-museo-lazaro-galdiano-descubre-los-
tejidos-musulmanes-de-la-espana-
medieval/?utm_source=feedburner&utm_medium=email&utm_campaign=Feed%3A+
Revista-De-Arte-Logopress+%28REVISTA+DE+ARTE+-+LOGOPRESS%29](http://www.revistadearte.com/2012/06/28/el-museo-lazaro-galdiano-descubre-los-tejidos-musulmanes-de-la-espana-medieval/?utm_source=feedburner&utm_medium=email&utm_campaign=Feed%3A+Revista-De-Arte-Logopress+%28REVISTA+DE+ARTE+-+LOGOPRESS%29)

Consulta em: [29/06/12]

Martin Codax. In Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2012 Consulta em: [2012-06-30].

Disponível na web: [http://www.infopedia.pt/\\$martin-codax](http://www.infopedia.pt/$martin-codax)

Disponível na web: <http://www.bemposta.net/religiao/capsantocristo.htm> Consulta em:
[24/03/2011]

